HAROLD G. HENDERSON

HÀI CÚ NHẬP MÔN

BẢN TIẾNG VIỆT CỦA LÊ THIỆN DŨNG



NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

HAROLD G. HENDERSON : Sinh năm 1889, New York City. Từ 1930, lưu trú ba năm tại Nhật. Từ 1933, giảng dạy Nhật ngữ và Lịch sử nghệ thuật Nhật tại trường đại học tổng hợp Columbia. Tác phẩm: *Cây Chổi Tre* (1933), *Những Tác Phẩm Còn Lại Của Sharaku* (với Louis V. Ledoux) (1939)...

HAROLD G. HENDERSON

Hài cú nhập môn

Bản tiếng Việt
LÊ THIỆN DŨNG

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

Tặng M. B. H.

HAROLD G. HENDERSON
AN INTRODUCTION TO HAIKU
Doubleday Anchor Books
Doubleday and Company, Inc.
Garden City, New York, 1958

Nội dung

Lời nói đầu

Quyển sách này là hệ quả từ một tập sách nhỏ có nhan đề *Cây Chổi Tre* được ấn hành đúng hai mươi lăm năm trước và nay đã tuyệt bản. Nó gồm khoảng bảy mươi lăm bài dịch đã xuất hiện trong *Cây Chổi Tre* và chừng ba trăm bài dịch mới.*

Trong lời tựa đề cho *Cây Chổi Tre*, chúng tôi đã viện dẫn câu châm ngôn cổ của Ý "*traduttore, traditore*," ngụ ý bất cứ người dịch nào cũng có thể trở thành kẻ phản bội. Đối với tập tuyển này, lại càng cần thiết phải nhấn mạnh lời cảnh cáo ấy, vì rất nhiều dẫn chứng có thể gợi tưởng điều không hề có thực là chúng bao hàm mọi loại hài cú. Một bản dịch lý tưởng, chúng tôi tin như thế, phải tái tạo hiệu quả của nguyên tác. Tuy nhiên, chúng tôi cũng nhận thấy điều tốt nhất mà người dịch nào cũng còn có thể hy vọng là tái tạo hiệu quả do nguyên tác đã tác động lên người dịch ấy. Và, trong tiếng Anh cũng như trong tiếng Nhật, có nhiều bài thơ nổi tiếng, không nghi ngờ gì rất hay, song từ đó chúng tôi vẫn không tiếp nhận được hiệu quả nào. Hơn nữa, có nhiều hài cú, đặc biệt những bài có sức ám thị vi tế – và mãnh lực của hài cú lại cư ngụ trong sự vi tế – mà chúng tôi không tìm ra nổi bản tiếng Anh tương đương khả dụng[1]. Vậy mẫu hài cú

[1] Sự thực này cũng giải thích tại sao, so với bản Anh ngữ, con số hài cú trong bản tiếng Việt có phần ít hơn.

Trừ *chú thích* [1] và trên dưới hai mươi chữ trong vài cặp dấu ngoặc đơn rải rác ở các chương, tất cả những chú thích còn lại đều thuộc về H.G.Henderson. (*Kẻ dịch*)

được chọn ở đây nhất thiết là một mẫu thiên vị.

Nguyên tắc của sự chọn mẫu này, ít ra đối với những nhà thơ quan trọng nhất, có mục đích đưa ra thảo luận những bài thơ nổi tiếng hơn hết của họ, còn những bài thơ tương tự được xem như cần thiết để minh họa đặc trưng và nghệ thuật của họ. Hài cú theo sau các bài khảo sát là thơ mà chúng tôi tin có khả năng độc lập trong bản dịch tiếng Anh, và tối thiểu cũng gây nổi ấn tượng về nguyên tác đối với cả độc giả chưa hề có sự nghiên cứu chuyên biệt nào về nước Nhật. Phương pháp này là một thỏa hiệp và không hoàn toàn thỏa đáng. Chẳng hạn, Bashō đã viết chừng tám trăm hài cú có thể xác định thuộc vào thời kỳ lớn của ông – mười năm cuối đời – thì, ở đây, chúng tôi lại dịch chỉ tám mươi bài. Nhưng chúng tôi không có bài dịch nào nữa thiết tưởng có thể một mình đứng vững, và chúng tôi tin tưởng mãnh liệt rằng giải thích quá nhiều sẽ làm thất lạc hết hoan lạc của thơ.

Ý định của chúng tôi là làm thơ bằng tiếng Anh trung thành với nguyên tác, đồng thời tiệm cận bản dịch nguyên ngữ từng chữ theo nghĩa đen. Tuy nhiên, có những dị biệt nào đó trong tiếng Nhật khiến cho, trên thực tế, tính chất nguyên nghĩa tuyệt đối trở thành bất khả. Trước hết, trong tiếng Nhật không có mạo từ, hầu như không có đại từ và, nói chung, chẳng phân biệt số ít với số nhiều. Do đó, chúng tôi cảm thấy tự do bổ khuyết cho chúng cũng như đối với các giới từ bị bỏ sót, mặc dù hài cú trong nguyên tác – thực vậy – *đạt* nhờ tính chất súc tích.

Thứ hai, hài cú không chấm câu. Chỗ chấm câu được thay thế bằng *kireji* (nghĩa đen: "từ-cắt") như *ya*, *kana*, *keri* [2] và những từ tương tự có ngữ nghĩa không thể

[2] *Ya:* một *kireji* có hiệu quả nào đó của thán từ "Trông kìa!" đứng trước. *Ya* chia bài hài cú ra hai phần; theo sau *ya* thường là sự miêu tả hoặc đối chiếu, có khi một minh họa cho cảm xúc đã được gợi lên. Bao giờ cũng có ý gợi về một thứ lượng bù sai, nên hiệu quả của *ya* thường được biểu thị bằng dấu hai chấm (:).

dịch, nhưng thường biểu thị câu không hoàn thành, lại hàm dưỡng ẩn nghĩa riêng biệt của chúng. Vì thế, chúng tôi đã cố gắng tạo hiệu quả của *kireji* bằng cách sử dụng các dấu chấm câu, thán từ và, đôi khi, bằng cách kết thúc câu với các động từ đơn như "*is*," "*was*," hoặc "*do*."

Thứ ba, tiếng Nhật có cấu trúc khác biệt với tiếng Anh. Thí dụ: không có đại từ quan hệ – bất cứ mệnh đề mô tả nào cũng phải đứng trước danh từ mà nó bổ nghĩa – và chúng tôi thường xuyên phải đương đầu với song đề hoặc cố gắng đi theo hình thức ngữ pháp chặt chẽ, hoặc nương theo trình tự tư tưởng. Trong hầu hết các bản dịch, chúng tôi đã chọn nương theo trình tự tư tưởng, đồng thời cung cấp những từ trung gian tương đối không quan trọng phù hợp với tiêu chuẩn tiếng Anh. Thảng hoặc, chúng tôi cũng cung cấp những từ quan trọng hơn vẫn được ngụ nghĩa nhưng lại không được diễn đạt trong nguyên tác.

(...)

Sẽ phải lưu ý trong nguyên tác không có vần, nên việc sử dụng vần trong bản dịch cần được bào chữa. Thứ nhất, ngẫu nhiên chúng tôi thích vần trong một bài thơ ngắn loại này, điều đó chúng tôi tưởng ít ra cũng có thể chấp nhận. Lý do chính yếu khiến người Nhật không gieo vần là mọi từ Nhật đều kết thúc bằng nguyên âm hoặc bằng *n*, vần được sử dụng tức khắc sẽ trở nên không sao chịu đựng nổi. Thứ hai, chúng tôi nghĩ bất cứ hình thức thơ nào – xo-nê, tri-ô-lê hay ha-i-kư – cũng đều gây ấn tượng hơn nếu vần được tuân thủ thực sự nghiêm ngặt để

Kana: một *kireji* đặc biệt dùng để đánh dấu kết thúc một hài cú. Không thể xác định hiệu quả về cảm xúc của nó: đôi khi, như tiếng thở dài khẽ; thông thường, tựa hồ hiệu quả của thán từ "Chao ôi!" đứng trước. Sau *kana* thường là một danh từ mà phần đầu của bài thơ đã diễn tả. Vì câu bình thường trong Nhật ngữ kết thúc bằng động từ, nên, về một ý nghĩa nào đó, có thể xem *kana* như thay thế cho động từ.

Keri: một *kireji* biểu thị ngắt giọng hoặc dừng hẳn. Nguyên *keri* là một tiếp tố động từ biểu thị thì quá khứ, nhưng bây giờ nó không có ý nghĩa đặc biệt.

nó có thể có tác dụng như một thứ khung đối với bức tranh. Trong tiếng Nhật, hiệu quả của hình thức hạn định được tạo nên do biến đổi năm và bảy âm tiết. Trong tiếng Anh, phương pháp này là bất khả, và việc sử dụng trùng âm và vần, nếu được ẩn giấu, có lẽ sẽ là cách thay đổi có giá trị nhất. Thứ ba, hài cú thì hết sức ngắn và văn phạm của nó rời rạc. Quả là một hiểm họa khi bản dịch nguyên văn từng chữ theo nghĩa đen lại bị ngộ nhận ra một mẩu văn xuôi không hoàn chỉnh. Hài cú không phải như thế, nhưng là thơ, trọn vẹn như nó vẫn đứng vững.

Nếu có bao giờ đọc và viết hài cú không chỉ bằng tiếng Nhật trở thành phổ biến, một hình thức nào đó tốt hơn hình thức được sử dụng trong sách này không nghi ngờ gì sẽ tìm thấy. Chúng tôi chỉ có thể hy vọng người đọc sẽ tham dự cuộc tìm kiếm đó.

Trước khi chấm hết lời nói đầu, (...), chúng tôi có bổn phận bày tỏ lời cảm tạ Ông Ryusaka Tsunoda, đồng nghiệp của tôi trên dưới hai mươi năm tại trường đại học tổng hợp Columbia, người có kiến văn quảng bác với những lời chỉ giáo uyên minh, vô giá; cảm tạ Ông R. N. Blyth với các cuộc tiếp xúc cá nhân hầu như lại còn kích thích ra ngoài cõi hài cú, người có công trình đồ sộ bốn tập về hài cú (do nhà Hokusaidò, Tokyo, xuất bản), trong đó chúng tôi đã tìm thấy nhiều bài thơ không thể bắt gặp ở chỗ nào khác; và nhất là cảm ơn vợ tôi, người có tên nên đề nơi trang đầu sách.

HAROLD G. HENDERSON

CHƯƠNG I

Đặc điểm của hài cú

Ở Nhật, có nhiều nghệ thuật được thực hành rộng rãi đến mức có thể xem chúng như thành tố của văn hóa dân tộc, nhưng lại hầu như không được biết đến trên thế giới nói chung, trong đó có cặp nghệ thuật song sinh: đọc và viết hài cú. Đây là hai nghệ thuật cổ – ít nhất khi người ta, ở châu Mỹ, tính tuổi – vì hạt giống hài cú gieo rải đã nhiều trên bảy trăm năm trước và đúng vào thế kỷ XVI thì tới độ mãn khai; đồng thời đây cũng là nghệ thuật hiện đại, ngày nay còn phổ biến hơn cả xưa kia. Không một ai có thể biết chính xác có bao nhiêu người Nhật thực hành chúng, bởi hầu hết hài cú được sáng tác chủ yếu vì niềm hân hoan của tác giả và bằng hữu, chứ không để xuất bản. Tuy nhiên, cũng phải biết hàng trăm ngàn hài cú mới vẫn được ấn hành hằng năm.

Trở ngại ngôn ngữ đã ngăn cản hầu hết người nước ngoài đọc và viết hài cú bằng tiếng Nhật độc đáo. May mắn thay, hiệu quả của nhiều hài cú vẫn có thể giữ lại trong bản dịch đúng. Và không có lý lẽ giải thích tại sao hài cú không viết bằng tiếng Anh hoặc bất cứ ngôn ngữ nào khác.

Dù sao, cũng phải nỗ lực giải thích một cách thích đáng hài cú là gì. Vấn đề này thì không đơn giản như bề ngoài của nó, vì chừng như không có đến hai người Nhật hoàn toàn đồng ý với nhau về những gì đã thực sự cấu thành hài cú. Trước hết, hài cú là thơ. Và, là thơ, hài cú có dụng đích biểu đạt và khơi gợi cảm xúc. Cần thiết phải nhấn mạnh luận điểm này vì, trong quá khứ, có thói

quen dịch *haiku* thành *epigram* (lời dí dỏm; thơ trào phúng). Đây là điều hoàn toàn sai lầm. Thứ hai, hài cú là thơ rất ngắn, với hình thức cổ truyền và những đặc điểm của nó.

Ngài Arthur Quiller-Couch đã chỉ ra rằng khó khăn lớn nhất của thi ca cốt yếu ở chỗ "trong khi diễn đạt những điều bình thường, vô cảm, lại vượt qua khoảng cách bằng phẳng giữa những khoảnh khắc cao." Vậy thì, do tính chất ngắn gọn, hài cú hầu như tự động tránh thoát những khó khăn này. Hài cú có thể là nhiều loại: trang nghiêm hoặc hân hoan, thâm trầm hoặc hời hợt, mộ đạo, châm biếm, u sầu, hài hước, duyên dáng ... Nhưng tất cả hài cú xứng đáng với tên gọi này đều ghi chép về những khoảnh khắc cao – ít ra cũng cao hơn đồng bằng chung quanh. Và, trong tay một bậc thầy, hài cú có thể là tinh chất cô kết từ thi ca thuần túy.

Vì ngắn hơn những hình thức khác của thơ, tất nhiên hài cú phải dựa vào năng lực gợi ý. Một khi nghiên cứu sâu hơn, sẽ thấy hài cú thường đạt tới hiệu quả của nó vì không những đã gọi dậy một tâm tình, mà còn phác họa một bức tranh hiển nhiên được dùng làm khởi điểm cho các dòng suy tưởng và cảm xúc. Tuy nhiên, cũng do tính chất ngắn gọn, hài cú ít khi có thể biện bày bức tranh chi tiết, chỉ những đặc điểm chính hoặc những phần quan trọng được chấm phá, phần còn lại tự người đọc phải bổ khuyết. Thực vậy, hài cú giống hệt tranh "thủy mặc" hết sức thiết thân với tâm tình Nhật.

Dù sao, hẳn sẽ là đơn giản nhất khi dẫn ra một thí dụ từ thi ca Anh hiện đại. Phép tịnh tiến trong *Miếng Đêm*, một bài thơ hay của Edward Shank, trong tinh thần của nó, là hài cú bậc cao:

> Chao ôi vời vợi ... rạc rời ...
> Loài chim hét ngái ngủ hay sơn ca giấc trở?
> Tịch mịch. Ta chẳng rõ.

Phần còn lại của *Miếng Đêm* dùng để bổ khuyết những chi tiết của bức tranh và chuẩn bị tinh thần cho ta

ở khoảnh khắc cao. Tự thân phần ấy là đẹp, nhưng hoàn toàn không cần thiết theo các tiêu chuẩn hải cú.

Nội những dòng trên đây cũng cho ta thấy thời điểm *phải* là lúc chiều tà, mùa *phải* là xuân hoặc sơ hạ, còn địa điểm *phải* là một miền heo hút nào đó, nơi chỉ có niềm lãng quên hoặc tiếng chim kêu vẳng vọng xa rời.

Có hai mươi bốn dòng trong bài thơ nguyên tác. Người yêu hải cú có thể tiếp thụ hiệu quả tích lũy từ những dòng ấy bằng cách lặp lại nhiều lần phần-hải-cú của bài thơ. Thực vậy, điểm duy nhất khiến cho những dòng trên không vượt qua nổi những phân tích tỉ mỉ nhất về hải cú là dòng cuối lại ở chủ cách và không cần thiết – trừ phi tới chừng mức người nghe có bạn tri âm cận kề.

Thực là thú vị khi đối chiếu mấy dòng trên với một hải cú rất nổi tiếng của bậc thầy vĩ đại Bashò:

Ngàn hoa
chuông đồng vọng
Ueno hay Akasura

Mùa ở đây là xuân với hoa anh đào khắp chốn, vì hoa trong hải cú bao giờ cũng là anh đào. Và một người Nhật hẳn biết thời điểm là buổi tịch dương, dù nguyên tác chỉ nói *chuông*, vì chỉ có tiếng chuông từ các ngôi đền – đền Kaneiji ở Ueno, đền Sensòji ở Akasura – vẫn nện ngân lúc hôn hoàng. Mặc nhiên, địa điểm là một chỗ nào đó ở Tokyo, từ đây có thể nhìn thấy hoa anh đào ở cả hai nơi và ít nhất cũng mơ hồ nghe tiếng chuông ngân vọng. (Quả thực, bài thơ được viết trong túp lều của Bashò trên bờ sông Sumida, phía dưới Akasura chừng một dặm). Cảm giác bề mặt về niềm tịch nhiên và cảm xúc bên dưới về sự ẩn mật cốt yếu có tính chất mộ đạo rất giống bài thơ *Miếng Đêm*, nhưng ở đây thơ viết với một bút lực còn xác thực hơn, vì Bashò là bậc thầy trong quá khứ về biện pháp không "đặt để ngôn từ giữa lẽ thật và bản thân chúng ta."

Các dẫn chứng trên có lẽ sẽ tỏ chứng tại sao tự thân việc đọc hải cú đã là một nghệ thuật và tại sao người ta,

để thực sự cảm thức một hài cú hay, phải học thuộc lòng nó nhiều lần. Không phải trên phương diện nào đó bức tranh nhạt nhòa. Bởi lẽ nếu tác giả thể hiện đúng mức tác phẩm của mình, bức vẽ sẽ hoàn toàn minh bạch. Điểm chính yếu : hài cú tuyệt tác ngân vọng điệp trùng âm bội. Tính chất khó nắm bắt vốn là một trong những hấp lực của hài cú không hình thành từ sự mơ hồ, nhưng do sự kiện có quá nhiều ý gợi được diễn đạt bằng quá ít lời.

Để gây ấn tượng, các tác giả hài cú sử dụng thông thạo cái mà họ gọi là *rensò* – liên tưởng. *Rensò* được thể hiện bằng nhiều cách khác nhau. Các bậc thầy hài cú đã đi tới kết luận có một kinh nghiệm chung cho mọi người về sự thay đổi thời tiết với bốn mùa luân chuyển. Điều được biết đến như là *ki*, hay *mùa*, được đưa vào trong hầu hết thi phẩm của họ. Nghĩa là trong hầu hết hài cú ấy, có từ hoặc thành ngữ nào biểu thị mùa sẽ vờn phông cho bức vẽ mà họ thử đưa vào tâm tưởng người đọc. Một từ như *kigo* (từ mùa) có thể định danh cho mùa: hoặc "cái nóng mùa hạ," hoặc "gió thu," hoặc một gợi ý đơn thuần nhắc nhớ đến hoa hạnh hay tuyết. Thói quen sử dụng *kigo* đã rắn đanh thành một nguyên tắc tưởng chừng bất khả vi phạm. Hầu hết các sưu tập hiện đại về hài cú đều sắp xếp nội dung theo các mùa thơ đã nhắc đến.

Có thể thấy loáng thoáng việc sử dụng *ki* chừng như tồn tại trên nền tảng của lời buộc tội theo đó hài cú liên quan đến thiên nhiên nhiều hơn chuyện con người. Một nhận xét như thế thì buồn cười. Hài cú liên quan đến cảm xúc của con người hơn hành vi của con người, thế thôi. Trong hài cú, như trong bài thơ dưới đây của Moritake (1455-1549), những người đi trước mộc mạc hơn có thể so sánh bằng lời lẽ rõ ràng:

Bìm bìm hoa tía hôm nay
hồ như hiển hiện
cuộc đời riêng ta

Tất nhiên, bài thơ ngụ nghĩa: "Tôi cũng vậy. Hôm nay, tôi có thể sẽ chết đi. Và nếu tôi đã chết rồi ..."

Tuy nhiên, bài thơ này viết ra trước khi thể hài cú định hình. Các nhà thơ gần đây ưa thích thu lấy hiệu quả bằng cách gợi ý huyền ảo hơn.

Có nhiều điều được gợi ý bởi *ki*. Nếu bìm bìm hoa tía làm ngưng đọng những mặc tưởng về cái đẹp tàn phai vội vã thì, cũng vậy, gió thu ám thị nỗi u sầu, còn hoa hạnh gọi dậy triển vọng về cái hoàn mỹ sẽ đạt tới nhờ hoa anh đào nở muộn màng hơn. Cần phải nói đến từ *chim cu gáy* vốn không gây liên tưởng như trong Anh ngữ. Vào buổi chạng vạng, tiếng kêu của *hototogisu*, một loại chim cu gáy nhỏ ở Nhật, vẫn nghe ra là đẹp, và sầu muộn. Những tên gọi khác của *hototogisu*: "loài chim của kiếp sau," "loài chim thất tình," v.v...

Như được trông đợi một cách tự nhiên, hài cú khơi nhiều liên tưởng khi nhắc đến đức tin Phật giáo, phong tục xã hội và những hồi đoạn, những tình tiết trong lịch sử Nhật mà người Nhật nào cũng biết. Tiếc thay, những nhắc nhớ này cũng khó hiểu đối với độc giả phương Tây như ý nghĩa của lễ Phục Sinh, lễ Tạ Ơn Chúa ... đối với người Nhật trung bình. Vả lại, hài cú nào chứa đựng những nhắc nhớ ấy cũng đều cần đến giải thích nhiều đến mức, ở đây, chúng bị hình dung không thỏa đáng.

Cạnh đấy, có hình thức liên tưởng khác lôi cuốn sự chú ý đặc biệt. Đó là biện pháp đối chiếu giữa hai hay nhiều ý tưởng biểu hiện trong tự thân bài thơ. Đây là điều luôn luôn được tìm kiếm. Trong một hài cú nào đó, như trong bài thơ sau của thi sĩ hiện đại Kwaso, phép đối chiếu thực là hiển nhiên:

> Tháp gỗ linh sam tôi trèo
> ở trên ngút ngọn
> con bướm đậu

Ở đây, trọng điểm của thơ cư ngụ trong sự tương phản. Còn bộ ba của buổi sơ hạ trong thơ Sodò:

> Ngàn lá xanh trong mắt
> chim cu núi gáy gù

con cá ngừ thứ nhất

có trọng điểm dưới sự chồng chất các ấn tượng tương tự của ba vật thú vị tác động đồng thời trên ba giác quan. (Đối với người Nhật, con cá ngừ đầu tiên là một thức mỹ vị cũng giống con cá hồi đầu tiên đối với người phương Tây.)

Hai ví dụ trên thì hoàn toàn đơn giản và không tiềm ẩn một áo nghĩa nào. Nhưng trong những hài cú khác, sự liên kết các ý tưởng lẩn khuất đến nỗi tình ý của tác giả chỉ có thể nghe ra sau khi thơ được đọc lại nhiều lần. Thực là thú vị khi, mặc dù không cần thiết ở đây, nhận ra việc sử dụng hình thức đặc biệt này trong liên tưởng có lẽ đã chịu ảnh hưởng từ các tác giả cổ điển Trung quốc, tương tự ảnh hưởng La-tinh vẫn tìm thấy nơi các phép đảo ngữ mà, trong thơ phương Tây, người ta đã tập thành.

Còn một phương pháp khác mà các tác giả hài cú vẫn dùng để biểu hiện một cách súc tích tư tưởng của họ. Đó là bỏ sót các từ nhất thiết phải có trong một câu được thành lập đúng ngữ pháp, nhưng trên thực tế lại không cần có để làm cho ý nghĩa trở nên sáng tỏ. Đây là phương pháp hết sức hiệu nghiệm nếu được áp dụng thận trọng. Nhưng một khi bị những nhà thơ hạng nhì lạm dụng, nó sẽ dẫn đến một thứ hài cú giống câu đố hơn. Tuy nhiên, ấn tượng mơ hồ sinh ra do cách viết quá cô đọng không bao giờ lẫn lộn với việc khó hiểu một số hài cú tuyệt tác. Thậm chí, đối với cả những người được rèn luyện trong nghệ thuật đọc, những hài cú ấy cũng không phô bày trọn vẹn ý nghĩa cho đến khi có sự chú thích về hoàn cảnh viết của chúng. Quả thực, hài cú tuyệt tác ám thị nhiều đến mức sự đa ngôn sẽ làm giảm mất huyền nghĩa của thơ.

Ngoài những đặc điểm chung như trên, còn có những quy ước nào đó về kỹ thuật (...). Và hầu như tất cả những quy ước như thế chủ yếu đều dùng để loại trừ từ không cần thiết. Theo các tiêu chuẩn tiếng Nhật, phần lớn bản dịch hài cú của chúng tôi đều quá dài dòng. Dù sao, hy vọng chúng cũng đủ ngắn cho người đọc có thể

theo lời khuyên do vị thầy đầu tiên của chúng tôi về hài cú đã chỉ giáo: phải đọc hết, đọc từ đầu đến cuối nhiều hài cú mỗi chiều, cho tới khi nào tìm thấy một bài phù hợp với tâm cảnh của mình thì học nó thuộc lòng, rồi cùng với nó đi ngủ.

CHƯƠNG II

Hài cú buổi đầu

Cội nguồn của hài cú – hay ít ra của thể thơ mười bảy âm tiết – mất hút trong tình trạng mơ hồ của thời xa xưa. Chúng ta biết người Nhật đã sử dụng rất sớm các dòng năm và bảy âm tiết như một tiết tấu thi ca. Chúng ta cũng biết một hình thức thơ ban sơ rất phổ biến, *tanka*, với ba mươi mốt âm tiết được sắp xếp 5/7/5/7/7; và một trong những thú tiêu khiển cung đình là "họa thơ liên hoàn": ba dòng đầu của một *tanka* được khởi xướng, các đối thủ buộc phải cung cấp hai dòng còn lại. Ba dòng đầu này nằm trong thể hài cú, và chắc chắn chúng ta đã có ở đây hạt mầm của thể thơ này. Tuy nhiên, không có ghi chép nào về những thi phẩm đầu tiên trọn vẹn trong mười bảy âm tiết ấy.

Những bài thơ sớm nhất theo thể hài cú xuất hiện từ đầu thế kỷ XIII đã bộc lộ mối quan hệ gần gũi với *tanka*. Tuy nhiên, vấn đề tranh luận là có phải bất cứ thử nghiệm nào ở buổi đầu này cũng xứng đáng với tên gọi hài cú hay không. Riêng chúng tôi có khuynh hướng nghĩ rằng một số thử nghiệm ấy là xứng hợp.

> Lả tả
> lũ anh đào
> và dông tố theo sau

Bài thơ trên của Sadaiye không phải là hài cú đã phát triển trọn vẹn, nhưng tối thiểu nó cũng vẽ ra một tâm

cảnh với niềm xúc cảm về cõi tồn sinh như ông đã chứng nghiệm. Sự kiện có thể tác giả đang mường tượng về những thể nữ trong Hoàng cung không hề làm suy giảm giá trị của thơ.

Những bài thơ mười bảy âm tiết khác vào buổi đầu này cũng được giữ lại, phần nhiều do các viên chức cao cấp và các lãnh tụ quân sự. Tuy nhiên, mãi cho đến chừng hai trăm năm mươi năm sau – khoảng đầu thế kỷ XVI – hình thức ấy mới thực sự phổ biến. Vào thời kỳ này, hai nhà thơ lỗi lạc nhất là Moritake (1452-1540) và Sòkan (1465-1553). Cả hai đều sáng tác những bài thơ ngày nay vẫn còn ghi nhớ, nhưng thơ của hai người lại rất khác biệt nhau.

Moritake, một tu sĩ Thần đạo cao cấp. Phần lớn tác phẩm hay nhất của ông đều khởi hứng từ tín ngưỡng. Thơ của Moritake đôi khi như là *kệ*. Ngay cả bài thơ nổi tiếng nhất của ông:

> Hoa đào rời rụng
> trở lại cành xanh
> ồ cánh bướm lung linh

cũng hứng cảm từ một dòng Kinh: "Một cái hoa rụng có thể trở lên cành của nó không?"

Thơ của Sòkan thiên về những hình tượng tài tình như:

> Nếu vầng trăng tra cán
> a rạng ngời
> cây quạt

Loại này khó có thể là hài cú thực sự – hay thơ đích thực – mặc dù nó gợi ra khuôn trăng đầy đặn nở nang, cái thú vọng nguyệt để thấy con trăng như mắc vào một cành cây, và khí mát của đêm hè sau một ngày nồng nực. Lý do tại sao nó thì "không hài cú" cốt yếu ở chỗ không hàm nghĩa biểu đạt hay khơi gợi bất cứ mối cảm xúc có thực nào.

Một trăm năm kế tiếp trải dài trên phần cuối chế độ Ashigawa với những cuộc nội chiến kèm theo; cương vị lãnh đạo lâm thời của Hideyoshi; sự thiết lập chính thể "quân sự" mới – chính phủ Tokugawa Shogunate. Thời kỳ này không ưu đãi thi ca tinh túy. Hài cú ngày càng trầm trệ hơn. Cuối cùng, việc sáng tác mười bảy âm tiết trở nên tầm thường hơn thứ trò chơi trong phòng khách với các tác giả hoang phí thì giờ cho những gì chân thực đã bị làm biến dạng. Như Teitoku (–1653), nhà thơ hàng đầu trong giai đoạn mở màn của chính phủ Tokugawa, trong khi chúc tụng Nguyên Đán năm Sửu đã viết:

Sáng nay mấy cột băng tan
lòng dòng giọt nhểu
nước dãi năm Sửu

Trong nguyên tác, bài thơ còn khéo hơn như nó đã vang lên qua bản dịch, vì "*taruru tsutara*" (các trụ băng rỏ giọt) là những từ tượng thanh, và "*taruru*" còn có nghĩa "lòng thòng." Nhưng đây là sản phẩm có tính chất ngón nghề, rõ ràng không hài cú. Và người ta hiểu tại sao nhà thơ hòa nhã Bashō đã nhắc đến loại thơ này như "nước dãi của Teitoku."

Hẳn sẽ là lệch lạc khi gây ấn tượng tất cả hài cú đương thời đều hoàn toàn phi thi ca như bài thơ trên. Chính Teitoku cũng thường có những thi tứ đích thực. Nhưng dường như, trong hài cú của ông, Teitoku thường quan tâm đến lộng ngữ hơn. Khá tiêu biểu cho tác phẩm hay hơn của ông là hài cú ca tụng *utsugi* (cây bụi, *Deutzia scabra*):

Ồ *utsugi*
tuyết nguyệt hoa hiển lộ
tức thì

Trọng điểm ở đây: "tuyết–nguyệt–hoa" (*setsu–get–ka*), bộ ba truyền thống về cái đẹp. Và những bông hoa trắng nhỏ trên những bụi *utsugi* rất giống mảng tuyết đong

trong tranh thủy mặc. Tự thân "*utsugi* dưới trăng" cũng là một biểu tượng truyền thống về cái đẹp. Toàn bài thực thú vị và khéo, nhưng không là thơ tuyệt tác cho dù theo bất cứ tiêu chuẩn nào.

Tuy nhiên, thời kỳ tốt hơn đã trông thấy. Hòa bình – và có lẽ, trong chừng mực nào đó, cả sự đàn áp do chính phủ quân sự mới bắt phải chịu nữa – dường như đã khuyến khích thể hài cú. Ngay môn đệ của Teitoku cũng là những nhà thơ tài năng hơn ông, với nhiều thi phẩm cho thấy sức nhạy cảm tinh tế của họ trước vẻ đẹp tự nhiên.

Chẳng hạn, Teishitsu được hỏi về hài cú đã làm sau khi đi thăm miền đồi hoa anh đào trở về, và câu trả lời của ông vẫn được xem như tặng phẩm toàn hảo nhất có thể có:

> Chao ôi
> ngút ngợp hoa miền đồi
> Yoshino

Không nghi ngờ gì, ít ra trong nguyên tác, đây là thơ đích thực. Tuy nhiên, vẫn còn sự hụt hẫng nào đó trong những tác phẩm như thế. Và không phải mãi cho đến khi thừa hưởng từ Sòin – người sáng lập trường phái Danrin – chúng ta mới hiểu thấu dụng đích của hài cú. Mặc cho thái độ hoài nghi giả tạo, một bài thơ như của Sòin:

> Rớt ngàn sương
> xuống
> vô định phương

đã thuộc về một cõi bờ khác hẳn với Teitoku.

Cũng là bõ công dừng lại giây lát để xem xét sự biệt dị ấy. Trong những bài thơ trước, ý nghĩa trọn vẹn của tác giả thường phô diễn bằng lời. Ngay Teishitsu cũng không nói gì nhiều hơn: "Khi tôi lên Yoshino giữa mùa anh đào, vẻ đẹp của đồi hoa làm cho tôi sờ sững. Nhiều người đã nói và viết về nó. Tuy nhiên, trong vũ trụ

có những vẻ đẹp mà sự vô ngôn lại trở thành thỏa đáng. Đây là một vẻ đẹp như thế." Ngược lại, đến với bài thơ của Sòin – tất nhiên đây không chỉ là bức tranh móc sương gieo rắc xuống khắp mọi miền, thơ còn làm ngưng đọng những trầm tư về kiếp người bào ảnh – và cố gắng diễn đạt ý nghĩa của nó bằng lời, người ta đã nhận ra không sao thực hiện nổi. Đó là hài cú.

Thực ra, Sòin cũng không hoàn toàn tránh khỏi lộng ngữ và các thủ thuật khác khiến cho trường phái Danrin bị xem như gồm "những kẻ tối dạ" về hài cú. Nhưng chính Bashò đã gọi Sòin là "lãnh tụ của phái cách tân" và nói rằng không phải do Sòin mà những người cùng thời với ông "hãy còn liếm nước dãi của Teitoku."

CHƯƠNG III

Bashò

Sau năm 1600 không bao lâu, những hỗn loạn do nội chiến kéo dài qua hàng nhiều thế kỷ đã đi đến kết thúc; Tokugawa Ieyasu thiết lập *Shogunate*, một chính phủ quân sự không chấp nhận có đối thủ và, trước Hoàng đế, chỉ là thuộc hạ trên danh nghĩa. Năm 1638, dưới nền *shogun* đệ tam, một nước Nhật hoàn toàn bình định đã chính thức bị tách rời khỏi thế giới, và năm 1644, Matsuo Bashò ra đời.

Có thể ở một tuổi đời nào đó, Bashò đã là thi sĩ; nhưng ông chỉ thực sự khám phá tự thân trong khả năng thuận lợi dị thường cho sức phát triển và nhãn thức thiên tài của ông. Với mọi người, cuộc sống một lần nữa trở nên an ổn hơn: tầng lớp *bourgeosie* (tư sản) giàu có và nhàn hạ đang sinh thành; và, không thể hướng năng lực của mình vào thuật chiến tranh lâu hơn nữa, *samurai* – những người thuộc tầng lớp chiến binh – có khuynh hướng chuyển dịch chúng vào các nghệ thuật của hòa bình, trong đó thi ca sẽ trở thành phổ biến nhất.

Vào năm lên tám – có thể muộn hơn, tùy theo cách tính – Bashò, người mang dòng máu *samurai*, đi ở cho một nhà quý tộc, chủ nhân của một tòa lâu đài ở Iga, miền Nam nước Nhật. Tại đây, ông trở thành tiểu đồng cho Sengin, con trai của vị lãnh chúa, một chàng trai chỉ lớn hơn Bashò vài tuổi. Hai người sống trong tình bằng hữu thân thiết, ngay cả Sengin cũng không tự xem là chủ của Bashò, nhưng chỉ như một người bạn và người thầy gần gũi. Từ Sengin, và từ thầy của Sengin, Kigin, Bashò

đã học được thi nghệ như nó được biết đến thời bấy giờ.

Có vẻ Bashō đã khởi sự sáng tác vào năm lên chín, nhưng bài thơ được ghi chép đầu tiên của ông – thực ra, cũng khó có thể xem đây là thơ cho dù theo bất cứ tiêu chuẩn nào – lại chỉ xuất hiện lúc ông ở vào độ tuổi ba mươi. Bài thơ viết cho năm Dậu, một thứ *jeu d'esprit* (lời dí dỏm), mừng năm mới rơi vào giữa hai năm Thân và Tuất theo như cách sắp xếp địa chi của lịch Nhật:

> Bầy bạn
> của chó và khỉ
> năm Dậu

Nỗ lực này, trong thể thức của nó, hầu như là một hý họa về thi ca đương thời, vì nó phụ thuộc vào lối nói bóng gió "văn chương" để gây hiệu quả. Duy trường hợp này ám chỉ một cổ tích mà trẻ em Nhật nào cũng biết: truyện kể về Momotaro, một cậu bé đã diệt trừ nhiều ma quỷ nhờ sự yểm trợ của đám tùy tùng gồm một con chó, một con gà lôi và một con khỉ.

Năm 1666, Huân tước Sengin đột ngột qua đời. Không đầy hai tháng sau, Bashō vào tu viện ở Kōyasan, ông "xuất gia đi tu." Nơi đây, không nghi ngờ gì ông đã suy sụp hoàn toàn vì cái chết của người chủ thân yêu, và ấn tượng do cái chết để lại sẽ ảnh hưởng lên toàn bộ cuộc đời ông. Hơn hai mươi năm sau, ông trở lại Iga giữa mùa xuân, đứng dưới những cội anh đào, nơi Sengin và ông từng học hành và nô đùa suốt một thời gian dài đến thế, với trái tim ngập tràn cảm xúc để làm một bài thơ bình thường, tất cả những gì ông có thể nói là:

> Hoa đào hoa đào
> trong tâm tưởng gieo rắc
> biết bao điều

Tuy nhiên, mặc dù Bashō đã khước từ "thế sự," điều này cũng không có nghĩa ông tự hãm mình trong tu viện; người ta được biết ông đã có mặt ở Kyoto, đang

nghiên cứu hài cú dưới sự hướng dẫn của Kigin và bắt đầu nổi tiếng. Khi Kigin đi Edo (nay là Tokyo), Bashò đi theo. Và hai năm sau, vào cái tuổi tam thập, Bashò tách riêng một trường phái, nhận người con trai của một thương gia giàu có làm môn đệ đầu tiên, chàng trai về sau sẽ nổi tiếng với bút danh Kikaku.

Vào thời kỳ này, Bashò chưa đạt tới đỉnh điểm tài năng của ông, nhưng đã có một giai thoại minh họa quan điểm của ông về thi ca. Một hôm, lúc Kikaku và ông băng qua một cánh đồng, trông thấy những con chuồn chuồn đang lao vụt, chàng trẻ tuổi đã làm một bài thơ mười-bảy-âm-tiết:

Chuồn chuồn đỏ
đôi cánh rứt
ồ những trái ớt

"Không!" Bashò nói, "Đó không phải là hài cú. Nếu con muốn làm một hài cú về đề tài này, con phải nói:

Những trái ớt sơn
đôi cánh chắp
tung tóe lũ chuồn chuồn."

Dần dần trường phái Bashò tăng trưởng về số lượng thơ và tiếng tăm, và ít năm sau, thêm vào hài cú, Bashò đã góp phần mình trong nhiều thiên sách về *renga* (thơ liên hoàn). Vào năm 1679, ông viết bài thơ đầu tiên theo phong cách mới vẫn làm liên tưởng đến tên tuổi ông và được nhiều nhà thơ hài cú đi sau xem là mẫu mực:

Trên tiều tụy cành
bóng quạ
rũ chiều thu

Có ít nhất hai trong điểm kỹ thuật làm cho bài thơ trở thành mẫu mực. Một, cả tâm cảnh hay niềm cảm xúc được biểu hiện bởi một miêu tả dung dị – một trình bày

đơn sơ về sự vật đã hoàn thành bức tranh. Hai, hai phần đã cấu thành cái toàn thể đối chiếu với nhau; không bằng các biện pháp tu từ so sánh hoặc ẩn dụ, mà như hai hiện tượng đơn lập. Có thể gọi đây là "nguyên lý đối chiếu nội tại," trong đó những biệt dị cũng hệ trọng như những tương đồng. Ở đây, không đơn thuần "trên cái héo hắt tàn tạ của cảnh vật chiều thu, hoàng hôn rũ xuống tựa hồ ủ rũ một bóng quạ," đó còn là sự tương phản giữa hình hài đen đủi nhỏ nhoi của con quạ với cái âm u của mộ cảnh, và bất cứ những gì người đọc có thể tìm thấy bên trong. Quả là dễ hiểu được tại sao việc sử dụng kỹ thuật này đã khiến cho hài cú trở nên sâu thẳm, biến nó thành điểm khởi cho tư lự và tưởng tượng.

Bản thân Bashô cũng không luôn luôn đi theo mẫu mực này, nhưng trong hài cú về sau của ông – cả những bài không hoàn toàn khách quan đến thế – ít ra phép "đối chiếu nội tại" vẫn được nội hàm. Trừ phi ẩn ý đó được nhận thấy, phần nhiều hiệu quả của thơ đều thất lạc. Một minh họa cho nhận định này là hài cú "hoa đào" đã dẫn ở trên, với hình tượng anh đào (biểu tượng của cái đẹp mong manh) được sử dụng vừa như một phông cảnh, vừa có mục đích đối chiếu với những gì mà, "trong tâm tưởng," hoa đã "gieo rắc."

Vào thời kỳ viết bài thơ "con quạ," Bashô đang tìm kiếm một cách có ý thức cái đẹp thi ca *phải được tìm thấy* trong những gì tự thân không đặc biệt đẹp. Ông còn đang khai thác kỹ thuật viết đồng thời phát triển sức thấu thị của thơ. Hai năm sau, vào năm 1681, một biến cố nào đó đột ngột đã xảy đến với ông. Ông tuyên bố cuộc đời ông, thuần phác là vậy, vẫn có tính chất quá "thời lưu," và ông khởi sự nghiên cứu nghiêm mật về Thiền – một tông phái Phật giáo chuyên chú vào sự quán tưởng. Sau biến cố đó, trong mười năm cuối đời, chừng như tất cả thơ hay nhất của ông được viết ra.

Khoảng đầu năm 1686, Bashô viết một bài cú có lẽ được biết đến nhiều nhất trong văn chương Nhật và cũng được chính ông xem như đã đánh dấu bước ngoặt hệ trọng trong đời thơ của ông. Bài thơ tự nó có vẻ dễ gây

ngộ nhận là mộc mạc:

> Ao hoang
> ếch nhảy âm
> tiếng nước

Nhiều nhà phê bình có thẩm quyền đã khám phá trong hài cú này một áo nghĩa bí truyền; những người khác lại xem nó như quá u huyền để có thể cảm thức được gì. Tuy nhiên, do sự kiện hai dòng cuối lại được sáng tác trước, một nguồn sáng nào đó đã giọi vào tác phẩm. Trường hợp này chừng như đã được chứng thực. Bashô đang ngồi với bằng hữu và môn đệ trong khu vườn của ngôi nhà nhỏ của ông ở Edo thì, chắc hẳn sau một quãng trầm mặc dài, bất chợt nghe một tiếng động. Không nghĩ ngợi trước, Bashô ngước mặt nói: "*Kawazu tobikomu mizu no oto*" (ếch-nhảy-vào-tiếng-nước). Ngay lập tức lời nói được nghe ra như phần kết khả dung của một hài cú. Và sau nhiều ý gợi từ bằng hữu và môn đệ, Bashô đã hoàn thành bài thơ với dòng đầu: "Ao hoang."

Hài cú này, về hình thức, có lẽ hoàn toàn giống bài thơ "con quạ," nhưng chắc chắn sự "đối chiếu nội tại" giữa *ao hoang* và *tiếng động bất chợt* thì ẩn áo vi diệu hơn nhiều so với giữa *bóng quạ* và *chiều thu*. Và tâm cảnh do bài thơ biểu hiện chắc hẳn phản ảnh một nhân sinh quan đã sai biệt.

Giả định đây là bài thơ duy nhất Bashô đã viết, người ta có thể tự hỏi liệu có phải thi sĩ đã thực sự đặt để trong đó tất cả ý nghĩa được nhận thấy hay không. Nhưng chứng cứ không thể cưỡng chống là, dù ý thức hay vô thức, Bashô đã đưa vào hầu hết – nếu không muốn nói tất cả – hài cú về sau của ông những ý nghĩa mà bất kỳ ai cũng có thể khám phá, và có lẽ còn hơn thế nữa. Có một kinh nghiệm cá nhân: càng đọc hài cú, càng nhận thức được chiều sâu của từng bài riêng lẻ, cả trong những bài có vẻ bình thường nhất. Người ta có cảm giác không biết thế nào mỗi hài cú đều như thành tố của một toàn thể. Những người Nhật có cùng kinh nghiệm giải thích

điều đó bằng cách nói rằng Bashò đã thấm nhuần tinh thần Thiền đến mức, trong tất cả những gì ông viết, tinh thần này không thể không biểu hiện. Điều đó có thể là hoàn toàn xác thực. Nhưng, vì là một giải thích, nó phải kham lấy sự thực theo đó chưa một ai có thể thực sự định nghĩa "tinh thần Thiền." "Ngộ" (*satori*), tựa hồ một kinh nghiệm cảm xúc mãnh liệt chỉ biểu đạt nổi bởi vô ngôn. Nó được gọi là "nhận thức thực tại," và đã được một số nhà thần học Cơ-đốc giáo tán dương như hình thái tối thượng của "thuyết thần bí tự nhiên." Về tất cả những gì người không-Thiền có thể làm là quan sát ảnh hưởng của nó nơi Bashò và thơ của ông. Những đặc tính được xem như đã biểu thị Thiền của Bashò là niềm ngây ngất lớn đối với cuộc sống; nỗi khao khát tận dụng từng sát-na; sức thấu triệt những giá trị đó trong vật thể tự nhiên; cảm thức không có gì đơn độc, không có gì không hệ trọng; một niềm thương cảm mênh mông; và nhận thức sâu xa về mối tương quan giữa muôn loài, kể cả loài chỉ có một ý nghĩa đối với loài khác. (...)

Chỉ là tương đối khi một ít thơ của Bashò hiển nhiên có tính chất tôn giáo, mặc dù nhiều hài cú lại có vẻ đã ghi chép những chứng nghiệm gần như huyền nhiệm của ông. Trong *Hành trình Sarashina* chẳng hạn, Bashò chép rằng trong khi đi qua rặng Kiso, ông và Etsujin – môn đệ của ông – chợt nhận ra họ đang trèo ngược lên một ngọn đèo dựng đứng hiểm ác. Bên trái, hun hút một hẻm núi, và dưới lòng vực cách chỗ họ đứng hàng ngàn bộ, một con lũ đang tuôn túa cuộn trào. Hai người bước từng bước khiếp hãi, cho tới khi đến một chiếc cầu treo ràng rịt loài dây leo thường xuân bấc lất lẻo ngang hẻm núi mà họ phải vượt qua. Bashò không cho biết chi tiết về cảm giác của ông, ông chỉ viết thêm một hài cú:

> Cầu treo giăng bấc
> sợi tồn sinh
> quấn quít cỏ thường xuân

Cũng có những hài cú mặc nhiên có tính chất tôn

giáo đối với bất cứ Phật tử Nhật nào:

Đêm chăng bẫy loài mực phủ
trăng hè bóng dõi
mộng phù sinh

Bẫy bắt mực phủ (bạch tuộc) là những hũ đất nung đặt giăng ngang chỗ nước cạn. Trong đêm, động vật này bơi ngược vào trong bẫy như thể đó là kẽ đá và, khi trời sáng, không thoát ra được nữa. Trong nguyên ngữ, với đề từ "Xuống thuyền," hiệu quả của *wo* [1] biến mặt trăng thành chủ thể, ám thị con trăng vẫn thâu đêm soi dọi xuống trập trùng đại dương, xuống chiêm bao bào ảnh. Ở đây, dù người đọc không đi sâu vào những biểu tượng Phật giáo như con thuyền và mặt trăng, ý đạo vẫn hiển lộ. Tuy nhiên, đáng chú ý là khi nào dùng từ "mộng," dường như Bashô cũng liên tưởng đến kiếp người. Và có lẽ lại càng đáng chú ý hơn là, đối với Bashô, "ảo ảnh" thế giới dường như không có dụng nghĩa thế giới chỉ tạm trú trong cái phi thực nào, nhưng đúng hơn, tương tự đối với St. Thomas Aquinas, nó còn thực hữu hơn biểu kiến của nó.

Phần lớn hài cú còn lại của Bashô là những miêu tả đơn sơ về cảnh vật, sự việc có thực với chi tiết vừa đủ cho phép người đọc tự đặt mình vào vị trí của tác giả, chia sẻ cảm xúc với ông. Tiếc thay, có những khác biệt nào đó trong hài cú – mặc dù hoàn toàn minh bạch đối với đề tài Bashô viết – lại vô nghĩa với hầu hết người nước ngoài, nên chỉ ở đây phải bị lược bỏ. Dù sao, chúng tôi cũng không cưỡng lại nổi việc dẫn trích một hài cú đặc biệt đáng ưa thích:

Mưa tháng Năm khuất lấp
vịnh Seta
Trăng kiều u hiển bóng qua

[1] *Taka-tsubo / ya / hakanaki / yume / wo / natsu-no-tsuki*
Mực phủ-những cái hũ /: / phù du / mộng / [lên trên] / mùa hạ- trăng

"Tràng kiều" ở Seta là một trong "tám kỳ quan của hồ Omi" lừng danh mà hầu hết người Nhật và, qua ảnh chụp tranh của Hiroshige, ít nhất cũng có một số người ngoại quốc biết đến. Cầu xây trên những trụ đỡ, bắc qua phần cuối phía Bắc của hồ Omi, ở đó hồ thắt lại thành một vịnh nhỏ, nước tràn qua một dòng sông con. Khi viết bài thơ này, có lẽ Bashò đã đứng trên cùng "quan điểm" của Hiroshige (và như chúng tôi cũng có may mắn ấy), thấy cây cầu bắc từ bờ sông vượt qua cả một vùng nước rộng. Tuy nhiên, "Tràng kiều" thì dài đến nỗi, trong cơn mưa lớn, dù được nhìn từ vị trí nào cũng chỉ hiện ra một đầu cầu mà thôi; và tất nhiên, bên kia cầu, bảy kỳ quan khác đã là vô ảnh.

Có thể hài cú này đã khởi hứng cho một giai thoại chừng như hoàn toàn ngụy tạo: một lần, người ta hý lộng yêu cầu Bashò sáng tác một hài cú về tất cả tám kỳ quan. Điểm mấu chốt của trò đùa là trong một *tanka* (ba mươi mốt âm tiết) rất nổi tiếng, với hàng loạt lộng ngữ, tám kỳ quan đã thực sự được đề cập bằng tên gọi. Tuyệt đối không thể phô diễn nội dung này qua mười bảy âm tiết, nhưng giai thoại cho biết Bashò đã thoát bẫy bằng cách trả lời:

Đền Mii
hội âm chuông
bảy kỳ quan lịm sương

"Tiếng chuông đền Mii," được nghe ra đã nện trầm một thiện âm siêu việt, một trong những gì gọi là "kỳ quan."

Thêm vào *Sarushina Kikò*, Bashò viết nhiều tản văn khác. Nổi tiếng nhất, *Oku-no-Hosomichi*, *Nẻo Vào Cõi Ý*, góp nhặt những ghi chép về cuộc hành trình sáu tháng khởi đi từ Edo vào mùa xuân 1689, qua các vùng Bắc Nhật, rồi kết thúc tại ngôi đền thiêng Thái Dương Thần Nữ ở Ise. Tác phẩm rất ngắn, với khoảng năm mươi hài cú. Tuy vậy, không nghi ngờ gì đây là một trong những tác phẩm lớn của văn chương Nhật, và có lẽ nó được chú

giải nhiều hơn bất cứ tác phẩm nào cùng tầm cỡ trên thế giới

Tản văn Bashò, tương tự hài cú của ông, hết sức cô đọng; ngôn ngữ ám thị theo phong cách Bashò không hề vướng mắc trong thời đại của ông, nhưng ngày nay lại như đã hóa ra mơ hồ. Ngay nhan đề của tác phẩm đã là đề tài tranh luận: Một phần, vì *michi* (đường, đạo) có thể hoặc là số ít, hoặc là số nhiều; phần khác, do từ *oku*, một tính ngữ gắn liền với các tỉnh Bắc Nhật, có ý nghĩa nền tảng tựa hồ "nội tâm." Điểm quan trọng tương tự cũng nêu ra trong một hài cú khác, ở đó khúc ca về "*oku*" tương phản với nghệ thuật công phu phức tạp của các đô thị (*fùryù*). Bashò thuật lại mẩu đối thoại sau khi ông nhập "*oku*":

"Chủ nhân của quán lữ hỏi trước: "Khi đi qua *Cổng Shirakawa*, thầy có sáng tác bài thơ nào không?"

"Nỗi nhọc nhằn của hành trình dài ngày đã làm cho tinh thần và thể xác tôi mệt mỏi, hơn nữa, tôi bị cuốn hút vì phong cảnh, bị thổi bạt đi bởi niềm cảm khái về thời quá vãng do cảnh vật gọi dậy, nên lúc đó tôi không có trạng thái thích hợp để làm thơ. Tuy nhiên, nghĩ thực là đáng tiếc nếu như cứ im lặng đi qua, tôi đã làm hài cú sau:

Khúc ca mùa gieo cấy
trên thẳm biệt xứ miền
nghệ thuật khởi nguyên

"Tôi đưa cho người chủ quán khách hài cú ấy như một câu trả lời, và chúng tôi đã thêm một hài cú thứ hai, rồi một bài thứ ba, và thế là bài thơ hóa thành *renga*."

Về bài thơ này, nhiều trang bình luận đã viết ra, nhiều cách giải thích cũng đã trình bày. Một, trực chỉ *oku* từ một Edo rất mực hoa lệ. Bashò có ấn tượng về một sự thực là, trên phương diện tài chính, chỉ có việc trồng lúa mới làm cho đời sống xa hoa trở thành khả hữu. Hai, ông chỉ ra mối tương quan giữa cái đẹp thực sự và tính chất giản dị tự nhiên. Ba, Bashò chỉ muốn khen tặng người

chủ quán khách. Bài thơ muốn nói những điều riêng biệt với nhiều người khác nhau, và người đọc có thể tự chọn lấy. (...)

Ở một đoạn khác, Bashō thuật lại ông đã lên Takadate, tòa-lâu-đài-trên-ngất-ngọn, nơi người anh hùng dân tộc Nhật Yoshitsune và những kẻ tùy tùng trung nghĩa cuối cùng đã bị sát hại. Từ trên cao, ông có thể nhìn thấy đồng bằng Heraizumi với nội cỏ ngăn ngắt một màu lục diệp, nơi các thị tộc Fujiwara xưa kia từng sống một thời huy hoàng. Bashō cho biết ông đã lên tận lâu đài, tư lự về những vàng son đã quá vã, khi chợt nhận ra tất cả chỉ còn lại một vùng cỏ dại xanh rì, ông đã ngồi xuống than thở như thế nào:

Natsu-gusa ya
tsuwamono-domo ga
yume no ato

Hầu như không thể làm sống dậy bài thơ qua bản dịch, vì không tìm ra nổi từ ngữ thích đáng. *Natsu-gusa* biểu thị tất cả những loài cỏ dại mùa hè, phát triển rất nhanh; *tsuwamono* theo nghĩa chữ là "tráng sĩ," một danh hiệu dành cho kẻ chinh chiến thời trung đại vẫn còn khá cổ đối với cả thời đại Bashō: *-domo*, một tiếp ngữ số nhiều; *yume*, "mộng," với hai nghĩa phụ: "huy hoàng, rực rỡ" và "nhân sinh nhược đại mộng"; và *ato*, một từ có nghĩa nền tảng "sau," nội hàm các khái niệm: thánh tích, dấu vết, hậu quả, những gì bỏ lại đằng sau, v.v...

Dấu xưa xanh cỏ tháng hè
tráng sĩ tráng sĩ hề
mộng lữ

Trong nguyên ngữ, bài thơ dẫn truyền một cảm xúc tiếc thương dữ dội, ít nhất một phần do triều âm cuồn cuộn *tsuwamono-domo*, và sau đó, tiếng răng rắc rạn gãy của *ato*. Mặc cho tính cách hòa nhã và Thiền, Bashō vẫn là người thuộc dòng dõi *samurai*, và ông chỉ đang sống

trong một thời kỳ mà *samurai* không còn làm nên nổi bao nhiêu kỳ tích vẻ vang nữa. (...)

Trên những phương diện nào đó, sau hài cú "cỏ hè" là một bài thơ đối-nghịch-bổ-sung cho nó; bài thơ có vẻ hy vọng tràn đến tương lai thay vì u hoài trở về dĩ vãng:

Chập chùng mưa tháng Sáu
sừng sững
lầu Dương Quang

Lầu Dương Quang là một trong những Kim Các Tự của Chùsonji, một trong những chứng tích sau cùng còn lại từ thời đại vàng son của các Nam tước Fujiwara – những ông hoàng một mình một cõi trong thế kỷ XII. Không đồ sộ, nhưng lầu Dương Quang được trần thiết tráng lệ hơn cả. Trong *Oku-no-Hosomichi*, sau khi miêu tả cảnh tượng tàn phá của gió và thời tiết, Bashò thuật lại rằng trước khi ông đến đó không bao lâu, lầu Dương Quang đã được xây bọc trong một kiến trúc kiểu mới để bảo tồn nó thành đài kỷ niệm "cho ngàn năm sau." Có lẽ ước vọng này đã trở thành hiện thực, vì cho đến ngày nay, cũng như vào thế kỷ IX, lầu Dương Quang vẫn sừng sững. (...)

Vào năm 1694, Bashò tạ thế. Và, đúng như ước nguyện, ông đã qua đời trên nửa đường của một chuyến vân du đẹp nhất, giữa bằng hữu và môn đệ.

Suốt trận đau cuối cùng, ông không thôi đàm luận về đạo, triết lý và thi ca (thực ra, đối với Bashò, cả ba hầu như chỉ là một). Và, khi biết rõ Bashò đang hấp hối, bằng hữu của ông yêu cầu ông cho họ một bài "tử thi" với nội dung tổng quát về triết lý sống của ông. Bashò từ chối với lý do thơ trong mười năm cuối đời của ông, khởi đầu từ hài cú "ao hoang," tất cả đã được sáng tác như thể đó là một bài thơ cốt tử. Nhưng sáng hôm sau, ông gọi mọi người đến bên, trối rằng trong đêm hôm trước ông đã nằm mộng, và khi tỉnh thức, một hài cú chợt đến với ông. Không nghi ngờ gì, đó là lời từ trần hoàn thiện mà chưa

một thi sĩ nào đã có thể gửi lại nhân gian:

Giữa đường ngã bệnh
mộng còn ngao du
đồng không mông quạnh

Gạo bầu khi đã cạn
hoa trinh
một nhành cắm

Cho bướm bãi chim ngàn
nở đóa hoa mạn dại
trời thu vợi vợi

Từ trong u ẩn nhụy
chia biệt đóa mẫu đơn
ong bay vướng lụy

Thảng hoặc mây về
cho người vọng nguyệt
ngơi nghỉ trận mải mê

Heo rừng heo rừng
ào ào rung cây đổ lá
thu phong trận trận cuồng dã

Giữa truông ngàn xa biệt
kêu khôn xiết
con chim chiền chiện

Hỡi bướm ngủ trọ
hãy thức giấc hồ
bầu bạn cùng ta cuộc lữ

Đứa trẻ con nhà khó

gạo xay đã bắt đầu
đau đáu ngó trăng thâu

Thôi thì hãy lên đường
ngã quỵ giữa xứ miền
nhìn tuyết rơi mặc nhiên

Ồ hương thơm ngát
tỏa tự hoa cây nào
không biết

Biển cả với lúa đồng
rập rờn xanh một sắc
thu khởi sự mênh mông

Hãy rung lên hỡi mộ phần
ta than van khóc lóc
rền rĩ thu phong

Không hoa với không nguyệt
rượu mải miết
uống đơn biệt

Tiếng châu chấu lanh lảnh
xuyên thấu thạch
tịch mịch

Biển động
Sado triều bủa rộng
thiên hà

Trong quán trọ nhân gian
gái giang hồ thiêm thiếp
cỏ bụi với trăng suông

Tự mấy miền phiêu lạc
bất chợt tả tơi hoa
trên triều nước Biwa

HÀI CÚ NHẬP MÔN

Con đường mặt trời đi
tháng Năm mưa dầm
hướng dương mấy đóa thục quỳ

Hiện thân giữa Kyò
Kyò còn mê vọng
thời gian vụt bóng

Hototogisu
tre già rừng thâm u
trăng đầu hôm thẩm thấu

Rượu sẽ vừa ngây ngất
trên đá nằm giấc thiếp
cẩm chướng lợp hồng

Ngọn cỏ lá cây rờn rợn mãi
móc sương một giọt
ngưng tụ

Loài quạ đen đáng ghét
sáng nay
rõ ràng trên tuyết

Hoa mận và trăng đã biện bày
và xuân vội nữa
cũng phôi thai

Lìa cành hoang
trên nấm dại
chiếc lá gửi thân

Sao chẳng về thăm miền cô quạnh
ngô đồng lá chiếc
rụng

Một nhành mận trắng trên lưng gương soi
mùa xuân đến
không ai hay

Lưng đèo mận trắng
khiết hương
trời đông dậy hường

CHƯƠNG IV

Môn đệ của Bashò

Bashò yêu con người đến mức, một cách tự nhiên, người ta cũng yêu ông. Ông có vô số bằng hữu và người đi theo, và người ta nói ba trăm môn đệ đặc biệt đã theo sau di hài của ông đến một ngôi đền nhỏ ở miền quê, nơi ông sẽ được an táng bên hồ Biwa. Trong những môn đệ đặc biệt này, có riêng mười người sẽ tiếp tục các phương pháp của ông suốt phần đầu thế kỷ XVIII. Mười người ấy được biết đến như Thập Hiền, một danh hiệu phái sinh từ tên gọi mười môn đệ của Khổng tử, nhưng điều này không nhất thiết biểu thị họ thực sự được xem như hiền giả hơn là nhà thơ.

Danh mục của họ như sau: Etsujin, Hokushi, Jòsò, Kikaku, Kyorai, Kyoroku, Ransetsu, Shikò, Sanpù, Yaha. Etsujin mất năm 1702, sống lâu hơn thầy của ông chỉ tám năm; còn Yaha, người cuối cùng trong Thập Hiền, sống cho đến năm 1740. Nói chung, hết thảy đều là thi sĩ tài năng và là hiền giả, hầu hết đều lập trường phái riêng, nhưng tác phẩm của họ ít khi đạt tới chuẩn mực do thiên tài Bashò đặt định.

Hai người nổi tiếng nhất trong Thập Hiền: Ransetsu (1653-1708) và Kikaku (1661-1707). Theo quan điểm của người Nhật, có lẽ Ransetsu là nhà thơ tài năng nhất trong Thập Hiền. Như một thí dụ về những gì theo đó lời dạy của Bashò đã thực hiện được, thực là thú vị khi so sánh cảm xúc và triết lý trong bài thơ của ông về giọt sương:

Qua từng lá cỏ xanh

hỡi sương ngọc
chơi tiếp cuộc quẩn quanh

với hài cú của Sòin:

Rớt ngàn sương
xuống
vô định phương

So sánh móc sương với kiếp người bào ảnh đều được cả hai ám thị, nhưng từ những quan điểm sai biệt nhau.

Một bài thơ khác trong đó những cảm xúc nội tại cũng được biểu hiện bằng sự miêu tả đơn sơ về ngoại cảnh:

Nguyên Đán
tan tác mây
huyên thuyên ríu rít sẻ bầy

Cần chú ý ngày Nguyên Đán ở Nhật là một thời gian rất hạnh phúc, và bao giờ cũng gắn liền với nó những cảm xúc mà người phương Tây vẫn có khi liên tưởng đến lễ Giáng Sinh.

Tuy nhiên, hài cú nổi tiếng nhất của Ransetsu lại là bài thơ về buổi sơ xuân tưởng chừng không sao dịch nổi:

Hoa hạnh nở đóa đóa
hực hồng
cánh cánh tỏa

Trên bề mặt, đây chỉ là bức tranh về những dấu hiệu ban đầu của buổi tận đông. Nhưng đây cũng là sự thăng bằng về ý tưởng, từ đó khởi sự các dòng suy niệm. Đối với bất cứ ai đã sống qua những mùa đông lạnh lẽo khó chịu ở Nhật, từng thấy màu hồng ấm áp của những đóa hạnh đầu tiên thì, một cách tự nhiên, những ý tưởng thích đáng sẽ hình thành đầy đủ. Có sự ám thị : với đóa

hạnh thứ hai nở, sẽ khai thị một đóa ấm áp tương đương khác; với đóa hạnh thứ ba, một đóa ấm áp thứ ba; v.v... Và ngược lại, đến đỗi người ta có thể dịch hài cú ấy thành rất nhiều bản khác nhau. (...)

Tất cả những bản dịch khả hữu ấy, từ từng quan điểm riêng của chúng, có lẽ đều sẽ là trung thực; và khi mỗi bản dịch chỉ muốn đưa ra một quan điểm duy nhất, chắc chắn tất cả đều sẽ là sai lầm.

Trong Thập Hiền, người khác biệt với Bashò một cách có ý thức nhất là Kikaku. Trẻ hơn thầy của ông mười bảy tuổi và, trên những phương diện nào đó, lớn lên Kikaku vẫn không bao giờ bỏ được niềm hưng cảm trong vai diễn một *enfant terrible* (đứa trẻ mất dạy; con người gai ngạnh). Tuy nhiên, ông là một người quan sát sắc sảo, hiển nhiên hoan lạc nhìn ra những gì người khác đã bỏ lỡ. Các nhà phê bình Nhật đã đối chiếu để làm nổi bật sự tương phản giữa nam tính mạnh mẽ của ông với sự hòa nhã gần như tính nữ của Bashò. Tuy nhiên, với những hài cú như sự miêu tả sau đây về người hành khất lõa thân, ông đã ở vào thời kỳ rực rỡ nhất của mình:

> Đất trời làm y phục
> tháng hè
> kẻ hành khất

Nhưng trong hài cú này, cũng như trong hầu hết thơ của ông, có vẻ ông chỉ nhìn ngắm sự vật từ bên ngoài thay vì cư ngụ trong niềm cảm thông gần gũi như Bashò. Nơi đâu Bashò nhìn thấy Phật tính của vạn vật trước hết thì Kikaku lại quan tâm đến biệt tính của chúng. Hãy lấy thí dụ:

> Cuộc chiến lại tiếp tục
> hùng kê như mãnh sư
> bờm lông rợn dựng

Ở đây, không nghi ngờ bao nhiêu Kikaku thích thú với một con gà trống cá biệt hơn quan tâm đến gà trống phổ

quát, với trong cõi tồn tử này hơn vĩnh cửu.

Theo lời thuật lại của Kyorai, Bashô đã có lần nói Kikaku "có thể biểu hiện rất đẹp những vật tầm thường." Vào những lần khác, bậc thầy này đã hết sức khen ngợi Kikaku, và điều đó không nhất thiết được hiểu như tất cả thơ của Kikaku đều chỉ có ý nghĩa bề mặt. Một hài cú như thế:

Chuồn chuồn
ngất tạnh trận mê cuồng
le lói trăng non

hiển nhiên không chỉ là bức vẽ lũ chuồn chuồn dưới tà dương. Và một bài thơ như:

Hoa đào nụ sơ khai
gà gáy
diệu hồng ban mai

thì ẩn mật hơn một phác họa về buổi hừng đông, mặc dù ở đây, thực vậy, mối quan tâm chủ đạo của Kikaku chừng như nhằm miêu tả một "Hòa âm Hồng."

Mặt khác, đôi khi Kikaku hành động giống một thằng nhóc hư hỏng (*a spoiled brat*), thích phô trương tài năng bằng cách cố ý tỏ ra khác biệt với các bậc huynh trưởng – có khi đến mức chuốc lấy những lời quở trách nhẹ nhàng của Bashô. Thảng hoặc, xu hướng này dẫn tới kết quả có những bài thơ hay, nhưng đôi khi cũng tạo nên một không khí không chân thành:

Chiêm bao mẹ hiển hiện
hototogisu
hối mẹ về âm u

Trên nhiều phương diện, hài cú nổi tiếng này của ông thực là tài tình, và ít nhất cũng không ám thị đang bị gọi thức bởi tiếng kêu của "loài chim từ thế giới bên kia."

Tuy nhiên, người ta không ngăn nổi cảm giác là bài thơ không được viết ra vì tình thương ông dành cho mẫu thân của ông, nhưng đúng hơn lại do ý muốn lập dị với những nhà thơ khác vốn luôn luôn ca tụng vẻ đẹp của tiếng chim *hototogisu*.

Dường như khát vọng khác người cũng được tìm kiếm trong những bài cú khác của Kikaku. Chẳng hạn, bài thơ về trăng Trung Thu:

> Ngời ngợi rằm trăng
> trên vuông thảm sàn
> hắt bóng thông

Căn cứ trên sự tương phản giữa ánh trăng trắng ngời và những mảng tối đã tạo nên một mẫu vẽ với viền đen của những tấm trải sàn, nhiều người xem bài thơ trên chủ yếu như một bức mỹ họa. Nếu nhà thơ nào khác đã viết hài cú ấy, người ta có thể chấp nhận nó như đã đơn thuần vẽ nên một bức tranh với tâm trạng tương hợp. Nhưng chắc chắn ở đây Kikaku đã thưởng trăng Trung Thu trong nhà trong khi, để "vọng nguyệt," người ta thường phải ra ngoài trời.

Bài thơ vẫn được xem như kiến giải của Kikaku về kiếp người:

> Bám trên tàu ba tiêu
> đu đưa lắt lẻo
> loài chàng hiu

cũng thường bị xem như nguyên chú về đời thơ của chính ông, nhất là khi người ta nhớ lại: "Ba tiêu" (*Bashò*, cây chuối), tên của thầy ông. Hầu như Kikaku ở trên trình độ của chúng ta hơn Bashò, nên ông không thể nhấc chúng ta lên ngang tầm với ông, cũng không dẫn dắt tư tưởng của chúng ta xa đến thế. Ông có vẻ quan tâm đến những mối quan hệ ngẫu nhiên hơn những mối quan hệ nền tảng. Tuy nhiên, như tiến sĩ Johnson đã phát biểu, ông vẫn là thi sĩ, và người đọc thơ ông thường cảm nhận

những gì ông nhớ ra đã từng cảm nhận trước kia, nhưng ông đã cảm nhận chúng với sự nhạy cảm cao độ.

Treo ngược thân
con chim chích hót
khúc đầu tiên

Ồ Như-lai
bông tuyết lả tả
vạt áo kín đầy

Chiêm chiếp sẻ non
ô giấy cửa trượt
bóng tre gầy guộc

Ngủ sâu giấc trọ ban ngày
sẽ làm chi
những đêm dài

Hôm qua nhay nháy đằng đông
hôm nay
giần giật chớp đầu nguồn

Musashi rười rượi đồng bằng
lạnh lẽo
ánh sao băng

Niệm tưởng tuyết của ta
trên nón rơm bỗng dưng
tuyết như không

Ở đây dành nhiều chỗ cho Kikaku hơn các môn đệ khác của Bashô không vì một cách nhìn cân nhắc nào về tầm quan trọng tương đối của ông, nhưng chỉ do người viết thích ông. Không thể xem xét riêng rẽ những người còn lại trong Thập Hiền, nhưng ít nhất mỗi hài cú của từng người sẽ được dẫn ra vì mục đích đối chiếu.

Chiều trở tối
để tôi thắp đèn lên
bất chợt ai đến hỏi

ETSUJIN (1656?-1739)

Ri rỉ côn trùng
có lẽ đêm sâu
trăng thâu

ETSUJIN

Năm cũ đã lìa khuất
ôi song thân
ta giấu tóc hoa râm

ETSUJIN

Núi cả với bình nguyên
chẳng còn lại gì
tuyết vô biên

JÔSÔ (1661-1704)

Vút dựng chim chiền chiện
hototogisu vệt chăng dài
thanh âm chữ thập bên trời

KYORAI (1651-1704)

Sấp hay ngửa
không biết nữa
cá vẩy tròn

KYORAI

Kinh nguyện ban mai
bìm bìm hoa tía
mãn khai

KYOROKU (1656-1715)

Xô đổ hình nộm
bất thần

giớ thu xõa lộng

KYOROKU

Ngày xưa đã xưa lắm
bên lò than rực hồng
kể nghe chuyện địa chấn

KYOROKU

Ánh lửa khuất
đêm muộn
tiếng gõ cổng

KYOROKU

Mắc ngọn cành thông
hay gỡ thoát
một niềm sị vọng trăng

HOKUSHI (1665?-1718)

Đẹp
như niềm khao khát
lá đỏ trút

SHIKÒ (1664-1731)

Lưỡi cuốc vung
lấp lóa
cánh đồng mùa xuân

SANPÙ (1647-1732)

Hoa đào với chim cu
với trăng với tuyết
năm hồ tuyệt

SANPÙ

Ô giương một chiếc qua
chiều sa

tuyết pha

YAHA (1662?-1740)

Về những môn đệ khác của Bashò cạnh Thập Hiền, ở đây chỉ đề cập một cách ngẫu nhiên. Như một trình bày tổng quát, thơ của họ có quá nhiều bài chỉ như được pha loãng giữa Bashò và nước lã. Hài cú sau là dẫn chứng có vẻ đúng với nhận định ấy:

Tạnh ngắt gió
ngô đồng rớt
lá

Đây chỉ là một suy hóa từ bức thư Bashò gửi Ransetsu[4]; và:

Bầu bạn với gió cuồng
lờ lững
một con trăng

chừng như lại được truyền cảm từ một hài cú khác của Bashò[5]. Quả là thú vị khi đối chiếu các bài thơ với nhau, cũng như quan sát nỗi gian nan trong việc mô phỏng Bashò một cách có ý thức.

Bonchò (m. 1714), người viết những hài cú ấy, mặc dù rất không đều tay, là một trong những môn đệ được biết đến nhiều hơn và tuyệt nhiên không phải nhà thơ tầm thường. Một mặt, ông đã có thể viết:

[4] Sao chẳng về thăm miền cô quạnh
ngô đồng lá chiếc
rụng

[5] Biển động
Sado triều bủa lộng
thiên hà

Dao cạo
một đêm kia gỉ han
ồ mưa tháng Năm

Bài thơ này có vẻ giống *senryù* (lộng thi, với hình thức hài cú, thường hơi dung tục) hơn hài cú đích thực. Mặt khác, bài thơ nổi tiếng của ông – từ cảm nghiệm hầu như phổ quát theo đó người ta thì "không nhà ngay trong nhà của mình, là kẻ xa lạ dưới ánh mặt trời" – trong nguyên ngữ đã bật vang một âm sắc ám ảnh siêu nhiên:

Động
âm
ngã vật hình nhân

Mặc cho khuyết điểm của bản dịch có như thế nào đi nữa, cũng nói được một cách chân thực rằng nguyên tác, với ám thị về những ẩn lực mãnh liệt chung quanh chúng ta, đã có thể gây nên cảm giác ớn lạnh luồn tuôn suốt dọc xương sống của người đọc.

Một số môn đệ khác cũng viết được nhiều thơ hay, nhưng ít khi tạo nổi sự chú ý mới lạ:

Hực hồng
hực hờ
hoa hạnh rộ

Hài cú ấy của Izen (1646-1711) khác với bút pháp thông thường, và dường như chỉ do Onitsura gợi hứng hơn là Bashô. Ở đây không nghiên cứu về những nhà thơ thứ yếu này, nhưng sẽ thêm một vài thí dụ về tác phẩm của họ mà chúng tôi tình cờ gặp và ưa thích.

Trên hàng lúa mạch
giập giờn
bướm khâu kết

SORA (1648-1710)

Hừng đông
giếng khơi gàu múc
trà hoa một vầng

KAKEI (1648-1716)

Hototogisu
hôm nay
không một ai

SHÒHAKU (1649-1722)

Ễnh ương oàm oạp
trên lá nõn mưa
lộp bộp

ROGETSU (1666-1751)

CHƯƠNG V

Những nhà thơ khác ở đầu thế kỷ xviii

Trong buổi đầu thế kỷ XVIII, không phải Bashò và môn đệ của ông đã tức khắc chi phối thi đàn Nhật. Được biết đến như trường phái Danrin, Sòin và môn đệ của ông có lúc đã là một khối hùng mạnh, và cả thơ theo phong cách Teitoku cũng đang được sáng tác hàng loạt lớn. Rồi có những khối thứ yếu, chẳng hạn trường phái Itami của Onitsura, cũng như một số nhà thơ khác với hài cú không hoàn toàn chiếu theo tác phẩm của bất cứ nhóm đã được công nhận nào.

Một trong tất cả những nhà thơ hài cú độc đáo và làm cho quan tâm đến hơn hết ấy là Onitsura (1660-1738), với ánh sáng bị lu mờ một thời gian dài bên sự rực rỡ hơn của Bashò. Tương tự Bashò, ông thuộc dòng dõi *samurai* và sáng tác từ lúc tuổi còn rất trẻ. Cũng tương tự Bashò, ông từ bỏ địa vị có lợi để tận hiến cuộc đời cho thi ca – thực vậy, hình như ông đã xin thôi hai hoặc ba chức vụ như thế. Ở tuổi mười lăm, ông khởi sự nghiên cứu hài cú dưới sự hướng dẫn của Sòin. Trong khi còn thanh xuân, ông đã học hỏi để có được một quan niệm cao quý về thiên chức của thi sĩ. Một phát biểu nổi tiếng của Onitsura: "*Makoto no haku ni haikai nashi*," có nghĩa gần đúng là "Không có thơ bên ngoài sự chân thực." Theo thể cách điển hình Onitsura, ông đã củng cố nó bằng một châm ngôn dưới hình thức hài cú:

Khứu giác

với tâm cảm
là khởi đầu thức biệt hạnh hoa

Những nhận định đáng trích dẫn khác của Onitsura được ông nói ra với thiền sư Kudò. Ông đến thăm vị lão trưởng giả và, có thể đoán chừng trong lúc uống trà với ông, chủ nhân đã thỉnh cầu được khai thị về bản chất của nhận thức thi ca. Do tình thế khích lệ, câu trả lời của Onitsura:

Kìa trắng xóa
trong vườn
cội hoa trà đang độ

là tất cả những gì phù hợp với những truyền thuyết đẹp nhất. Nhưng, nói cho cùng, các nhà thơ khác cũng có thể biện bạch tương tự. Mặt khác, không ai ngoài Onitsura lại có thể hân hoan kêu lên:

Anh đào anh đào
tràn lan
a ha ngựa bốn vó chim hai chân

Để có thể sực thấy ra và vui hưởng những gì bình thường, một sức nhìn lọc trong như thế có lẽ là kinh nghiệm chung cho tất cả chúng ta. Nhưng có nhà thơ nào khác đã biểu lộ chứng nghiệm này một cách cô đọng và trọn vẹn đến đỗi ấy không?

Đáng tiếc nhiều bài thơ của Onitsura lại không thành công khi đưa ra một thi ảnh trong lành, và có phần quá triết lý. Nói cách khác, chúng hóa ra giống lộng ngữ hơn hài cú bình thường. Chứng dẫn về kiểu này là bài thơ ông tặng cho vị tu viện trưởng ở Daitoku-ji nhân dịp lục tuần của người được tặng:

Thuận hướng
cả hoa vô âm
thấu thâm tâm

Trong điểm của nó là chỗ tuổi hoa giáp được biết đến như tuổi "thuận nhĩ" – do một châm ngôn của Khổng tử: "*Lục thập nhi nhĩ thuận.*"

Bài thơ nổi tiếng nhất của Onitsura:

Phục sức
trên mỏ ác
nhìn ngắm hoa xuân

Trên bề mặt của nó, đây chỉ là một miêu tả xy-ních về những kẻ miệt mài ăn chơi đã chưng diện áo quần bảnh bao nhất của họ dành cho hội hoa, đi ra ngoài nhìn ngắm và bị nhìn ngắm, ngụ ý chỉ có một khác biệt về mức độ nơi tính chất ngắn ngủi của kiếp người và của hoa. Nhiều nhà phê bình không thấy gì khác trong bài thơ, đã bàn qua nó như thể không đáng gọi là hài cú. Tuy nhiên, cách đọc này không biết thế nào lại có vẻ không phù hợp với điều chúng ta biết về tính cách Onitsura.

Bài thơ có một đề từ hơi bí mật: *Bonnò areba shujò ari*; đến chừng mức chúng tôi biết, điểm cốt tủy của nó chưa hề được làm sáng tỏ. Ý nghĩa tương cận nhất của nó dường như là: "Khi có thị dục, là có con người tồn sinh." Tạm gác đề từ sang một bên, và đọc lại tự thân bài thơ, người ta thấy Onitsura đã để nó cho người đọc quyết định chọn ai đang chưng diện áo quần, và sự miêu tả của ông có thể thích đáng với những cội hoa đào đồng thời với con người – nhất là khi, thực vậy, hoa lồ lộ trên nhánh cành trụi lá. Đối với những bài thơ khác của ông, cách đọc này chứng tỏ rằng, giống nhiều nhà thơ khác, ông rất thường lập một thứ phương trình giữa con người và vật thể vô tri. Nếu tái lập ở đây kiểu phương trình ấy, và quy cho cội hoa chung một niềm tự ái có thực nơi con người – kể cả cảm giác hãnh diện về bề ngoài rực rỡ của họ – chúng ta sẽ có được một hài cú, và là một hài cú có hấp lực. Xa hơn nữa, chúng ta có thể khám phá trọng điểm thực của đề từ.

Onitsura nhìn cuộc đời u-mặc quái dị theo một cách hoàn toàn riêng biệt, và nguyên lý chỉ đạo của ông chừng

...hu người ta phải trả giá đắt cho những gì sở hữu – mà ...hực đáng giá! Hài cú về trăng Trung Thu là một điển ...ình:

Ôi núi ôi đồng bằng
hồ như đã ban trưa
thực vậy cổ đau

Onitsura xuất bản thi tập đầu tiên ở tuổi mười chín, và từ thời kỳ này trở đi, ông viết liên tục, mặc dù chỉ chừng bảy trăm bài thơ của ông được giữ lại. Ông được thừa nhận là thi bá ở tỉnh ly quê nhà, có ảnh hưởng đáng kể đến những nhà thơ khác, cả các nhà thơ sống tại kinh đô. Không cần phải nói, ông rất mực ngưỡng mộ người cùng nghiệp cao niên hơn, Bashò, mặc dù ông đã khôn ngoan dần lại không mô phỏng phong cách Bashò mà, về mặt khí chất, ông không thích hợp với.

Vất vưởng mộng
qua ruộng đồng khô khốc
gió thảm thốc

Được sáng tác nhân cuộc họp mặt đông đảo kỷ niệm năm thứ mười ba ngày Bashò tạ thế, hài cú này tất nhiên đã dựa vào bài thơ sau cùng của Bashò:

Giữa đường ngã bệnh
mộng còn ngao du
đồng không mông quạnh

Quá tuổi hoa giáp ba năm, Onitsura xa lánh thế tục, ông thế phát quy y. Năm năm sau kể từ đó cho đến khi viên tịch, ông không làm thơ nữa. Hài cú sau cùng của ông được sáng tác lúc ông xuống tóc. Đó là một hành động từ bỏ:

Cúc khô xác
mười bảy xưa xa
cung tiến hoa

Ở đây, "mười bảy" không chỉ liên quan đến con số âm tiết trong một hài cú, nhưng còn có ý nghĩa ước lệ "thanh xuân," như *sweet sixteen* (mười sáu ngọt ngào) trong Anh ngữ; còn hoa vẫn được cung tiến trước bàn thờ Phật.

Xuống đây hãy xuống đây
mặc ta hẹn hứa
đom đóm bỏ bay

(Bài thơ đầu tiên của Onitsura– 8 tuổi)

Trong khóm hạnh con chim chích
đậu
từ vạn cổ

Dậy mùa hoa
đăm đăm mắt
phấn gieo rắc và

Lũng thấp suối tuôn
khúc ca âm hưởng đá
anh đào mọc hoang

Hoa mùa quá vãng
bên đền Mii
họa âm tịch mặc

Bình minh hé hừng
trên lộc chồi lúa mạch
sương muối kết tinh xuân

Một ngày mùa xuân
cát trong vườn
bầy chim sẻ đẫm thân

Gió mát
một trời xáo xác
ồ thông

Ngăn ngắt lục diệp
rũ rượi liễu dương
suối ngàn tràn tuôn

Đêm đen
hototogisu
âm hưởng đêm trăng

Khuôn mặt quan trọng khác của thời kỳ này là Chiyo (1703-1775), người có tầm vóc hơn hết trong những người nữ sáng tác hài cú. Không nghi ngờ gì bà là nhà thơ rất tinh tế và, đối với người nước ngoài, khó hiểu được tại sao người Nhật không xếp bà vào hàng cao hơn, một số người còn đi xa đến mức nói rằng bà không hiểu biết bất cứ điều gì về hài cú. Xác nhận như thế chỉ vì bà là đàn bà, nhưng chừng như có thực một lý do: nhạc tính trong thơ Chiyo thì quá tinh khiết; nó hoàn toàn có thể khiến người ta động lòng, nhưng thiếu bội âm. Nói cách khác, hầu hết thơ của bà không dùng làm khởi điểm cho các dòng tư tưởng; thơ Chiyo nói rõ một cảm xúc, nhưng những xúc cảm khác do liên tưởng không len vào trong tâm trí của người đọc.

Một người Âu châu ngưỡng mộ Chiyo đã cay đắng nói rằng thơ của bà không đủ mơ hồ để hóa ra hài cú và, xét cho cùng, Chiyo lại có đủ tính chân thực để trở thành đáng giá. Những gì người biện hộ cho Chiyo muốn nói là rất dễ lầm tính chất mơ hồ với sự thâm trầm, và có cái-gọi-là hài cú được sản xuất hàng trăm ngàn bài không hề có chiều sâu, nhưng chỉ tối ám. Thực vậy, đó là một trong những hiểm họa của những hình thức hài cú dễ dãi không thể chối cãi. Nhưng đối với hài cú đích thực, tất nhiên, đây không phải là sự phê phán có cơ sở.

Ở đây, cả hai nhận định về Chiyo đều được xem như đúng đắn: Chiyo, thi sĩ thực sự; nhưng không phải là một bậc thầy hài cú. Tinh tế nhất nơi bà có lẽ là bài thơ viết ra sau cái chết của đứa con trai nhỏ:

Đến bây giờ tận cõi nào

hỡi người nho nhỏ theo sau
chuồn chuồn

Curtis Hidden Page đã dịch bài thơ này rất hay:

I wonder in what fields today;
He chases dragonflies in play,
My little boy – who ran away.

Rồi hôm nay trên ruộng đồng nào nữa;
Lũ chuồn chuồn con theo đuổi mà chơi,
Con chạy trốn rồi–thằng nhỏ nhỏ của mẹ ơi!

Đây là một cảm xúc nguyên chất thương tâm, giả định "không hài cú" chỉ có nghĩa tiếng Anh không giống tiếng Hy-lạp, đó là hai ngôn ngữ khác nhau. Có lẽ bản dịch của Page làm cho động lòng trắc ẩn hơn với các từ "chạy trốn"– sự nhạy cảm của người mẹ không để cho tự bà thốt ra nổi hai tiếng "đã chết." Nhưng bản dịch bỏ lỡ hiệu quả của *made*[6] trên nguyên ngữ, ám thị "đứa trẻ đã đi hút tận cõi nào trên hành trình sang kiếp sau?" Người Nhật tin hành trình ấy rất gian nan đối với trẻ con, trừ phi chúng được vị thần hộ mệnh đặc biệt Jiso Bosatsu che chở.

Bài thơ thường được dịch nhất của Chiyo:

Cuống quít níu dây gàu
hoa tía bìm bìm
thì xin nước giếng láng giềng

Đây là một cố gắng theo nghĩa chữ, mặc dù dòng cuối trong nguyên tác là một danh từ kép. Ngữ giải thích của Clara M.Walsh biện minh cho những gì Chiyo chỉ gợi ý:

[6] *Tombo- tsuri / kyo / wa / doko / made / itta / yara*
Chuồn chuồn-người đi kiếm / hôm nay/ như-với mục đích là / cho đến / đã đi / ? / [Mẹ tự hỏi]

All round the rope a morning-glory clings;
How can I break its beauty's dainty spell?
I beg for water from a neighbour's well.

Quấn quít dây gàu bìm bìm hoa tía;
Đẹp mê hoặc ta làm sao tháo gỡ?
Giếng nước láng giềng thôi thì nài nỉ.

Như để thêm một thí dụ giải thích tại sao thơ Chiyo không được xem như hài cú đích thực, hãy so sánh một bài thơ của bà:

Cho người bẻ nhánh
ngát lựng hương
nở chùm hoa hạnh

với một bài thơ của Rosen (1654-1733):

Hé nhụy hạnh
cũng ăn năn
niềm oán nộ nhân gian

Với đề tài tương tự, không nghi ngờ gì bài thơ của Chiyo hồn nhiên hơn. Nhưng thơ của Rosen vang ngân nhiều bội âm hơn, và nó áp dụng biện pháp đối chiếu nội tại giữa các ý tưởng. Bài thơ không chỉ nói rõ: với hoa sơ khai đang báo triệu mùa đông sắp hết thì, đồng thời, niềm ăn năn về lỗi oán giận con người cũng vừa được cảm thức. Hoa nở và niềm ăn năn đối chiếu nội tại với nhau, từ đó có ý gợi: niềm ăn năn cũng hé mở như hoa chớm nở; vẻ tươi đẹp và chất ngọt ngào của hoa; giá băng oán giận đang tan chảy khi triển vọng ấm áp đã cận kề. Mặt khác, có ý tưởng theo đó có thể hoa hạnh là biểu hiện ăn năn của Tự nhiên về cơn lãnh đạm dài, về trận oán nộ của nó đối với loài người. Thực vậy, bài thơ sẽ dùng làm điểm khởi cho nhiều tư tưởng, cảm xúc. Hai bài thơ đã tạo nên hiệu quả khác nhau, và thơ của Rosen là hài cú.

Tuy nhiên, Chiyo có viết hài cú hay không có lẽ là một vấn đề hơi trừu tượng. Nếu thơ Chiyo có phần nào "yểu điệu," bà cũng đã viết có sức quyến rũ:

> Nếu hắn bặt tiếng
> là đã diệc bẩy khuất biệt
> sáng nay tuyết

và:

> Xiêm y nào
> cũng đẹp
> khi vọng nguyệt

Và chúng tôi không thể không dẫn thêm một bài thơ mà chúng tôi đặc biệt ưa thích:

> Con sông
> triều đêm dâng
> đom đóm

Các tác giả có hài cú trong những trang sau đây thuộc về nhiều trường phái khác nhau. Nhưng, trước khi tiếp tục với họ, ít nhất cũng nên dẫn một thí dụ cho loại hài cú rất phổ biến, trong đó hiệu quả đạt được bằng cách đưa vào những vật thể tự thân hoàn toàn không thơ mộng. Bài được chọn dịch ở đây là sáng tác của Fugyoku.

> Trăng vằng vặc
> không một chỗ khuất
> đồ cái gạt tàn thuốc

Một *haifuki* vừa được dùng làm ống nhổ (*spittoon*), vừa để gạt tàn thuốc lá (*ash tray*). *Haifuki* (bản Anh ngữ: *ash-tray-spittoon*) chắc hẳn là không-đủ-thơ. Trọng điểm của hài cú này cư ngụ trong thế tương phản giữa ánh trăng

...ng ngơi với hình ảnh êm đềm không màu mè của nhiều ...gười quân tử trong học hiệu thời xưa đang ngồi vòng ...uanh, hút thuốc lá, chuyện vãn và thưởng trăng.

Mùa xuân lều cỏ
tuyệt không có gì
không gì không có

SODÒ (1641-1716)

Mùa xuân
bông hồng vàng trở bạc
rau diếp đắng

SODÒ

Nhìn trăng
bóng ta ngược về cố thổ
tiếp độ ta cùng

SODÒ

Trên ruộng mạ những người đàn bà
bùn không lấm
tiếng hát

RAIZAN (1653-1716)

Khe chớp cửa gỗ
hình thù mùa thu
nến oằn ngọn lửa

RAIZAN

Kêu gào khóc lóc
đứa trẻ đi lạc
đom đóm nắm chặt

RYUSUI

Có khi trên mù sương
trồi nổi

cánh buồm giương

GAKOKU (đầu thế kỷ XVIII)

Quê hương
cha mẹ còn
tiếng dế giun

(KHUYẾT DANH)

CHƯƠNG VI

Buson

Vào nửa sau thế kỷ XVIII, khuôn mặt lớn trong cõi hài cú là Taniguchi Buson (1715-83). Ở Nhật, ông được xem như người thứ hai, so với Bashò mà thôi; đồng thời cũng là nhà hội họa, ông hầu như nổi tiếng không kém. Nhưng, kỳ dị thay, không biết nhiều về cuộc đời nhà thơ, và cá tính Buson phải được phỏng đoán từ chính hài cú của ông. Các nhà chú giải người Nhật nghĩ về Bashò và Buson như thể bổ sung lẫn nhau, và gọi họ là "hài cú nhị trụ." Chắc chắn họ là hai cực riêng ra. Bashò thì hiền hòa, minh triết, cận nhân tình và huyền ẩn; còn Buson, thông minh và đa diện, không hề huyền ẩn, nhưng hết mực tài tình, nhận biết ấn tượng của mọi người chung quanh ông. Một so sánh từ nước ngoài hẳn sẽ cho rằng Bashò giống hạt ngọc; còn Buson, viên kim cương. Có lẽ một người Nhật sẽ hiểu so sánh này rõ hơn nếu người ta nói sự khác biệt giữa hai người không khác sự khác biệt giữa tranh phong cảnh đại Tống và những bức họa đẹp nhất dưới triều Minh.

Chỉ vì Buson thì đa dạng, không thể dẫn chứng bất cứ hài cú nào của ông như một điển hình. Nhưng một ý niệm nào đó về phẩm chất Buson có thể đạt đến bằng cách đối chiếu thơ của ông từng đôi một về cùng một đề tài. Chẳng hạn, về hoa hạnh:

Có phải từ cội hạnh
thức hoa hương
ngát một quảng trăng

chỉ là hình ảnh tưởng tượng có hấp lực, một bức mỹ họa, và không định nói gì hơn; trong khi:

> Hạnh hoa nở tràn
> gái bình khang
> đang trả giá khăn san

nhắc nhớ đến *yùjo*, chủ yếu là *gái* "hạng sang" thời ấy, bị ràng buộc vì hợp đồng trong các xóm yên hoa như Yoshiwara mà, trên thực tế, họ không bao giờ được phép rời khỏi; từ một cảnh tượng bị tô điểm như thế, của cải họ kiếm được đã tăng trọng niềm thương cảm.

Đôi kế tiếp phải bằng lòng với hoa cải, loài cây nhỏ trồng nhiều để lấy dầu từ hạt, với rực rỡ hoa vàng tạo nên một tương phản dữ dội với màu lục thẫm của lá. Bài đầu tiên:

> Rực vàng hoa cải
> phía đông giăng sợi
> phía tây nắng dại

vẽ ra bức tranh về một cánh đồng mênh mông không kể đến chiều kích. Không một tâm trạng được gợi ý; người đọc có thể *ứng* tâm trạng riêng. Trong bài thứ hai, tâm trạng nhà thơ về cơn bất quyết trong một sát-na được ám thị rất vi tế bằng chỗ dãn nhịp sau *wa* [7]:

> Rực vàng hoa cải
> thiền thất không ghé lại
> đi mãi

Còn mưa xuân, trái ngược với mưa trong các tháng Năm-Sáu, vẫn được tưởng đến như thể rất yên lành,

[7] *Nano-hana / ya / hòshi-ga / yado / wa / towade / sugi*
Cải-hoa /. / của thầy tăng/ nhà / như-với mục đích là / không ghé thăm / đi tiếp

Buson đã viết về đề tài này chừng ba mươi hài cú; ở đây. chúng tôi trích chỉ bốn bài. Trong con số trên dưới ba mươi ấy. có lẽ hài cú được biết đến nhiều nhất là:

Dưới mưa gieo cải
giao hội mải mê
áo tơi khoác với dù che

Hầu như không cần thiết nói rõ áo tơi do người đàn ông khoác, còn thiếu nữ dùng ô. Bài thứ hai có ngôn ngữ rất hình thức, hơi lỗi thời:

Xuân vũ
cùng một xe giong
thầm thĩ ý trung nhân

Tính cách trang trọng trong sử dụng từ để nghị thừa nhận rằng hai người này có lẽ gồm một nhà quý tộc đương Triều và tình nương của ông. Vì thế, chiếc xe tất nhiên phải được mường tượng ra một kiểu xe bò trướng phủ, với trục đơn cùng hai bánh to kềnh bóng láng sơn đen, mà quý tộc Nhật đã đi qua nhiều thế kỷ. Bài thứ ba, một miêu tả dung dị về mưa, bằng ngôn ngữ hầu như của trẻ dại:

Mưa xuân rắc hạt
ễnh phềnh bụng ếch
còn chưa thấm ướt

Bài thứ tư là hoàn toàn Buson; hài cú này có hiệu quả của nó, nhưng chúng tôi không thể định rõ tính chất:

Để bụi mưa xuân
quả bóng giẻ bện
trên mái tẩm dầm

Một số thơ của Buson ám thị mặt âm u hơn của nhân sinh, như hài cú sau đây về những con vịt nước lông

màu vỏ quýt – biểu tượng của hạnh phúc hôn phối ở Nhật:

> Uyên ương đôi cặp
> dầm hoang
> cáo rình rập

Chẳng úp mở, những hài cú khác ấy đều là *vers de société* ("thơ đông người"), và không vì thế lại kém đi, mặc dù, để đánh giá chúng một cách đúng đắn, người ta ít nhất phải có một kiến thức nào đó về phong tục của xã hội Nhật thời xưa. Nên chi, hài cú sau, hiển nhiên do một nhà quý tộc trẻ gửi cho một thiếu nữ trong cung đình:

> Bần bặt phúc âm
> ôi tình nhân
> mùa sẽ tận xuân

đang để thất lạc trọng điểm của nó, trừ phi người ta biết sự trao đổi thơ, cả thơ tình, đã được xem như một thành tựu xã hội hơn bất cứ thành tựu hệ trọng nào khác ... Dòng cuối có thể nghe ra một biểu hiện nuối tiếc; hoặc là lời ngỏ: tốt hơn, thiếu nữ nên hái nụ hoa hồng trong khi cô còn hái được.

Cả những thí dụ ít ỏi này cũng không bắt đầu bao quát một vùng trù mật của Buson, nhưng ít nhất chúng cũng chứng tỏ sự khác biệt giữa ông và Bashô. Thơ Buson thường có chỗ sâu thẳm riêng, nhưng rõ ràng không phải độ sâu của cùng một tính chất. Ngay cả khi, như đôi lúc xảy ra, áo nghĩa triết lý có thể đọc thấy trong hài cú Buson thì những diễn dịch như thế cũng bị nhìn ngó với con mắt ngờ vực nặng nề. Một cách đáng tin cậy, người ta thuật lại rằng một sinh viên nước ngoài có khuynh hướng tôn giáo một lần tưởng đã tìm thấy triết lý Mật tông u huyền (một điều gì đó về nhất thể tính của *úy* và *mỹ*) trong một hài cú hiếm có của Buson về các đề tài tôn giáo – bài thơ về Emma Ô, Diêm Vương:

Từ miệng Emma Ò
khạc
mẫu đơn một đóa huyết hoa

Tuy nhiên, sau khi đến Nhật, thấy nhiều bức tượng miêu tả vòm miệng hỏng hốc đỏ lòm của vị thần, cả anh đã phải thay đổi ý kiến. Một cách ngẫu nhiên, có sự bất đồng giữa các chuyên gia Nhật: Buson định miêu tả khuôn miệng của vị thần bằng cách so sánh nó với đóa mẫu đơn đỏ thắm, hay ngược lại? Là Buson, chắc ông đã rất muốn nói thế – hoặc cũng có thể cả hai.

Nhiều hài cú của Buson thực sự truyền đi một cảm xúc về sự kỳ diệu và u huyền của tự nhiên, nhưng cảm xúc ấy thường phụ thuộc nhiều vào bội âm đến nỗi chừng như nó bị thất lạc trong bản dịch. Điều này thì xác thực đối với cả hài cú có thể dịch trung thành theo nghĩa chữ:

Anh đào tàn tuyệt
lẫn cội cành không
chùa cổ hóa thân

Trong nguyên tác, *to naru* [8] ám thị ngôi chùa đang hiện bóng qua những cành trơ trụi chỉ là một thể của hoa, và là một thể phù du. Có thể có trong bài thơ đặc biệt này ảnh hưởng nào đó từ Phật giáo, nhưng thi tính trên nẻo vào của Buson chừng như nhiều hơn đạo vị.

Hiện nay vẫn không biết nhiều về triết lý sống của Buson; ngoài hài cú và tranh ra, rõ ràng ông chưa bao giờ trình bày có hệ thống một nhân sinh quan nào. Chúng ta thực sự biết ông hân hoan thụ cảm cuộc hóa sinh miên viễn của hình tướng trong thế giới thoáng qua này, mặc dù với tư thế của kẻ quan chiêm hơn bằng mọi cách phải đồng nhất hóa bản thân với chúng. Tuy nhiên, nên thụ hưởng thiên nhiên như thế nào, ông đã có lý luận riêng:

[8] *Hana / chirite / ko-no-ma-no / tera / to / nari-ni-keri*
Hoa /đang rụng /cây-khoảng cách / chùa / đã hóa thành-keri

Đến với hoa nở
dưới hoa ngủ trọ
vô phận sự

là một lời bào chữa có hiệu quả chống lại tính cách quá hình thức chủ nghĩa trong khi thưởng thức thiên nhiên đã – và đang – là một trong những hiểm họa của mỹ học Nhật. Tất nhiên, ở đây ông đang biểu thị hưởng nhàn không nhất thiết phải "thưởng" hoa và làm thơ về anh đào. Chừng như Buson ít nhất cũng luôn luôn quan tâm nhiều đến bút pháp cùng chất liệu thơ của ông. Ông hoàn toàn làm chủ kỹ thuật, có được niềm hoan lạc chứa chan khi sử dụng nó, và đây chính là niềm khoái cảm không thay đổi đối với người đọc. Kỹ thuật nắm vững đã dẫn ông đến chỗ sử dụng màu âm và từ tượng thanh vượt qua giới hạn của bất cứ nhà thơ hài cú nào trước đó. Tai hại thay, điều này khiến nhiều hài cú hay nhất của ông hầu như không dịch nổi:

Ban ngày tối ngày
đang đêm sáng đêm
tiếng ếch dội âm

là một trong những hài cú tượng thanh mạnh mẽ nhất. Độc giả được khuyên đọc to và nhanh nguyên tác Nhật ngữ, đừng quên các nguyên âm hầu như có cùng âm trong tiếng Ý, và tất cả đều được phát âm, trừ *u* ở cuối từ thường bị đọc nuốt [9]. Thực hiện như đã gợi ý, chắc chắn người đọc sẽ kêu giống loài ếch!

Một trong những hài cú hay nhất – và khó dịch nhất:

Xuân thì biển
một ngày dài hổn ha hổn hển

[9] *Hi / wo / hi / kure / yo / yo / wa / yo / ake / yo / to / naku-kawazu*
Ngày / như-với mục đích là / ngày / tối lại / ! / đêm / như-với mục đích là / đêm / sáng ra / ! / như thế / đang kêu ộp ộp-ếch

hổn hà hổn hển

Bản dịch này là một nỗ lực giữ lại tiết tấu của nguyên tác, nhưng điều gì đó về âm trong *hinemosu notari notari kana* [10] làm cho người ta muốn tiếp tục lặp lại nó cho đến khi tưởng như bị kích thích.

Có một thí dụ đặc biệt làm cho ngữ âm phù hợp với ngữ nghĩa, và hình thức của nó trở nên khác thường đến mức có mối ngờ vực liệu có thể xem nó là hài cú hay không:

> Một con nguyệt rạng vượt sang Tây thiên
> bao nhiêu bóng hoa tản về Đông độ

Thay vì quy ước 5, 7, 5, con số âm tiết trong nguyên tác đếm được 11, 8, 5 [11]; nguyên tác cũng có kiểu biến ngẫu vẫn được mong đợi trong song cú Trung quốc. Câu đầu dài dặc tạo rõ ấn tượng về sự chậm rãi của thời gian đang trôi qua, và có sự đối xứng rất thú vị giữa *gekkò* (minh nguyệt) rất Trung quốc với *hana-kage* (hoa âm, bóng hoa anh đào) rất Nhật. Nhưng Buson có vẻ không hoàn toàn hài lòng với hiệu quả ấy, vì rõ ràng ông đã không có một thử nghiệm tương tư nào khác. Tuy nhiên, nó thường được trích dẫn, nhất là bởi các nhà thơ hài cú sau đó, như bằng chứng về âm vực của biến tấu từ hình thức tiêu chuẩn 5, 7, 5 và bài thơ vẫn là hài cú.

Mặt khác, Buson thường áp dụng nguyên tắc tiết kiệm từ đến mức cuối cùng. Hãy dẫn hài cú:

> Cá hồi đưa tặng
> chẳng vào thăm đi mất
> cổng khuya khoắt

[10] *Haru-no-umi / hinemosu / notari / notari / kana*
Mùa xuân-biển / suốt ngày dài / nhấp nhô / nhấp nhô / *kana*

[11] *Gekkò / nishi – ni / watareba / hana-kage / higashi-ni / ayumu / kana*
Trăng-rõ ràng / Tây-về hướng / khi-vượt / hoa-bóng / Đông-về hướng / tản bộ-chậm rãi / *kana*

Trong một tập yếu lược viết bằng tiếng Nhật nghiên cứu hài cú, tác giả của nó nói rằng bài thơ này, đối với người không được rèn luyện cách đọc hài cú, tất nhiên rất tối nghĩa; người làm sách tiếp tục giải thích với một số chi tiết:

"Trước hết, đang lúc nửa đêm, chúng ta nghe tiếng nói trước cổng nhà của một người nào đó. Rồi chủ nhà thức dậy và nhận ra một người bạn vừa đến với ít cá hồi hoặc do câu được trong đêm, hoặc kiếm được bằng một cách nào khác, tỏ ý muốn chia sẻ với ông. Cuối cùng, mặc dù đã được mời vào trong, người khách từ chối vì lẽ đêm hôm khuya khoắt, hoặc bằng một lý do nào tương tự, rồi tiếp tục đi." Tác giả viết thêm: "Phù hợp với những quy ước về hài cú," người đọc phải bổ khuyết các từ biểu thị một ai đó đã thực hiện một hành động, và hành động này đã được hoàn tất ngoài cổng, v.v... vì, "trong hài cú, phải trông đợi sự bỏ sót từ!"

Sau khi đã có bức tranh, cảm xúc cuối cùng thuộc về tình thân mật và tình bằng hữu. Nhưng tài tình là chỗ sự tối nghĩa cố tình đã nhân đôi cảm xúc của người chủ nhà; đúng vào lúc ý nghĩa tỏ rạng, bóng tối dần dần loãng nhạt. Và chúng ta lấy làm tiếc phải chia tay với người bạn kia khi, cuối cùng, ông bỏ mặc chúng ta đứng lại ngoài cổng khuya.

Buson sử dụng kỹ thuật này – thường rất hiệu nghiệm – trong một hài cú có ý định thuật sự:

> Một chỗ lánh đêm
> kiếm tuốt
> tuyết cuốn

Nguyên tác hàm súc với sự bỏ sót đại từ chỉ ngôi, với *to*[12] hàm ý *đang gọi ra*.

Tuy nhiên, đối với người am tường "những quy ước về hài cú," bức tranh hoàn toàn sáng tỏ: kiệt sức vào

[12] *Yado-kase / to / katana / nage-dase / fubiki / kana*
Hãy cho-trọ / như thế / gươm / đã được rút ra / bị cuốn đi-tuyết / *kana*

lánh nạn bất thình lình. Không quan hệ gì địa điểm là lữ quán hay nhà (ở trang) trại, người đàn ông lạ mặt gươm trần trên tay đang xông vào là đạo tặc hay kiếm sĩ, mặc dù, như Blyth chỉ ra, chắc chắn bức tranh sẽ có giá trị hơn nếu kẻ lạ ấy là một *samurai*. Ở đây, "tuyết (bị gió) cuốn" hoàn thành ba chức năng: tuyết vờn một phông cảnh về mùa; tuyết ập vào cùng người đàn ông lạ mặt qua khung cửa có lẽ do người này xô mở; tuyết được so sánh với nhân vật, và ngược lại.

Thêm vào nhà thơ, Buson cũng là một nhà hội họa. Từ khi nhận thức của ông đã phát triển cao độ, bối cảnh của nhiều hài cú Buson tự thân chúng đã bày ra những bức tranh có hấp lực. Tai hại thay, đối với người nước ngoài – đặc biệt những ai chưa sống ở Nhật – thường là khó tiếp nhận hiệu quả trọn vẹn. Như trong hài cú sau, từ *ikada* vẫn được dịch là "bè." Tuy nhiên, đối với một người Nhật, từ này nâng lên ý niệm về mảng bè ghép kết lỏng lẻo, thường được thả xuống các dòng sông về mùa xuân, khi con nước lớn. Và người Nhật cũng thấy hình ảnh một con sông bình thường, hơi hẹp trước "quan điểm" của người nước ngoài, nhiều đá, đang uốn lượn giữa những trái đồi đột ngột nổi lên. Như thế, nền của bức tranh đã được chuẩn bị. *Mino*, được chú ý như một từ quan trọng bởi *yu* theo sau, là đặc trưng Nhật. Đó là một thứ áo mưa đánh bằng tranh hoặc rạ, gồm một *mino* thực sự, máng quanh vai như áo choàng, cộng thêm một *koshi-mino* bao bọc thân người xuống chừng ngang gối. Cùng với trang phục này, hầu như người ta luôn luôn đội chiếc mũ rơm có hình nấm rộng. Chúng ta phải biết tất cả điều đó trước khi có bức tranh:

Bè mảng nổi trôi
áo tơi gió bủa
áo dấp hoa phơi

Phần cuối của hài cú cho thấy trận gió bão thổi luồn qua những cội anh đào – thường có khắp nước Nhật – và đang thốc đầy trời những cánh hoa bay, nhiều cánh hoa dính vào *mino* ẩm ướt của những người chống mảng, làm

cho áo tơi của họ rực rỡ hơn bất cứ thứ gấm thêu kim tuyến nào.

Trong dẫn chứng sau, điều kiện tiên quyết là tối thiểu phải có một kiến thức nào đó về hội họa Nhật:

> Dòng chim hồng rẽ xuống
> chập chùng đồi
> áp triện một vầng trăng

Từ *gyō* [13], ở đây dịch là "dòng," gây liên tưởng đến một câu hoặc một đoạn ngắn viết tay theo đường trực giao, hay gần như thế, trong Nhật ngữ thông thường. Trong một bức tranh, nó thường ở phần trên. Điều này tỏ chứng đàn chim không đang bay theo đường chân trời, nhưng đã ngoặt xuống, mặc dù vẫn còn bên trên rặng đồi lúp xúp dưới chân núi và mặt trăng. Nó cũng cho thấy mùa đang là thu, khi đàn chim hồng từ phương Bắc thiên di xuống Nhật để sống qua mùa đông. Đối với các họa sĩ, đây là đề tài ưa thích, và, đối với hầu như bất cứ người Nhật nào, bức tranh được tưởng tượng dễ dàng, trọn vẹn với những trái đồi thấp ven chân núi. Tuy nhiên, Buson đã khơi một dòng lạc khoản vốn được sử dụng ở Nhật tương đương với tranh vẽ, đến mức có thể hình dung cảnh tượng bằng nhiều cách. Dù sao, con *nguyệt triện* vẫn ấn vào vị trí nó phụ thuộc, tức là gần phần dưới của bức tranh liền treo thả dài xuống. Sau khi có bức tranh, thời gian đã đủ để nhận ra Buson không nói rõ ai đã dùng con trăng thay cho con triện. Còn lại đối với người đọc là đi ngủ cùng nghi vấn kia.

Như một tương phản hoàn toàn với loại hình "tranh," người ta có thể dẫn bài thơ sau, một hài cú đã cho chúng tôi niềm khoái cảm lớn lao, mặc dù – hay có lẽ vì – sự thực là càng nghĩ về nó, tất cả hóa ra lại càng ít dễ hiểu:

[13] *Ichi-gyō-no / kan / ya / hagama-ni / tsuki / wo / in-su*
Của một-dòng / ngỗng hoang / đồi thấp dưới chân núi-tại / trăng / [đối cách] / đóng-triện

Trên vệt đuôi chim rừng
bước giẫm
tịch tà nắng xuân

Chúng tôi bận hoan nói ra rằng những chuyên gia Nhật dường như chia sẻ với chúng tôi cả niềm khoái cảm lẫn nỗi bối rối. Bài thơ đã được tranh luận nhiều, nhưng chưa một đồng ý nào có thể đạt đến. Ai đang thực hiện bước giẫm ấy, là nắng hay con chim rừng (ở đây, loài gà lôi đỏ) kia? Và kỳ công này phải được thực hiện đúng thực như thế nào? (Về mặt ngữ pháp, cũng có thể do mùa xuân, nhưng có vẻ cũng không chắc như thế.) Cơ sở lập luận vững chắc duy nhất: loài gà lôi đỏ thì hết sức sặc sỡ, với chiếc đuôi rất dài. Có ý gợi về buổi hoàng hôn lực hờ không kém, và rồi một vệt dài nắng sót run rẩy một cảm giác về chiếc đuôi của loài chim rừng kia. Sau đó, các thứ hòa hợp vào nhau và hóa ra mơ hồ. Chắc chắn đây không phải là một hài cú bình thường, nhưng chúng tôi không sao tránh nổi cảm giác Buson, vừa thử nghiệm vừa điêu luyện bậc thầy, có lẽ đã đạt đến một cách chính xác hiệu quả mà ông dự định.

Hiển nhiên không thể chú giải dài dòng cho từng bài thơ như trên: cho dù có khả năng này, chú giải như thế cũng là bất ổn, bởi lẽ hài cú không được viết ra để bị đè nặng dưới lời chú giải. Dù sao, chúng tôi cũng không thể không dẫn thêm một hài cú ưa thích của chúng tôi, có thể vì chúng tôi đã có tâm trạng này trước khi đọc bài thơ. Nó phải bằng lòng với "tháng ngày trì trệ" vào buổi đầu của tân niên, khi chừng như chẳng có gì đổi thay, và hôm nay chẳng khác gì hôm qua:

Ôi tháng ngày trì trệ
chốn kinh kỳ náu nương
âm bội còn vương

Kyò (Kyoto) là kinh đô của các Hoàng đế trong hơn một nghìn năm, và cả hôm nay người ta không thể sống ở đó mà không có cảm giác quá khứ còn vấn vít khuất lấp

khắp chung quanh. Vào thời đại của Buson, với Hoàng đế còn đó, cảm giác ấy hẳn còn rõ hơn.

Sau đây là những bài thơ tương đối ít ỏi – Buson viết trên hai ngàn hài cú – không đòi hỏi chú thích bao nhiêu, trừ các hài cú về canh tàn của những đêm ngắn ngủi đầu mùa hạ. Hơn nữa, hai bài thơ đề cập những bức bình phong dường như cũng có mối quan hệ nào đó. Người ta nói hài cú về trang phục mùa hè là khúc ai văn sau cái chết của một mệnh phụ trong Triều. Các bức bình phong, trong hình thức độc đáo của chúng, thay vì dát vàng, hết thảy đều được tráng bạc như hình ảnh trong một hài cú về đêm hè mau sáng. Ít nhất, chi tiết này có khuynh hướng ủng hộ ý kiến theo đó bài thơ tàng trữ những ám thị khiêu dâm, điều có thể tìm thấy trong một con số đáng kể từ hài cú Buson.

Trên chuông đại hồng
thiêm thiếp
một cánh bướm

Âm âm thác đổ
khắp chốn còn nghe
ngàn lá trẻ

Khuất dãy nhà kho
tít tắp con lộ
huyên náo đến rồi đi bầy sẻ

Hôm qua mải miết
hôm nay ráo riết
đêm này chốn đây bầy chim hồng biền biệt

Nở trên hạt long lanh
thiếu phụ
đọc thư dưới trăng

Hoa đào vương vãi
có hóa sinh rác rưởi

ổ chổi tre

Đêm vắn
còn trăng chỗ nước cạn
một miếng lạng

Đêm ngắn ngủi
cận kề bên gối
bức bình phong tráng thủy

Đêm chóng
trên rậm lông sâu bướm
bọt sương vướng

Gió mỏng tinh mơ
loài sâu bướm
rủng lông tơ

Phảng phất lá
kinh mang
rừng nhỏ mùa hạ

Gai hoa
trổ
ngược đường cố thổ

Nai rừng cùng với
trên cổng chùa bóng núi
mặt trời hấp hối

Mịt mờ sương mai
tranh vẽ chiêm bao
những người đi qua

Cho ta lên đường
để người ở lại
mùa thu song trùng

Trên bức bình phong tráng thủy
của ai mỏng sưa áo vất
gió tiều tụy

Giả dụ gió tây cuốn
thì bên đông
ứ dồn lá bứt

Giáp trụ xưa mượn mặc
vừa vặn
lạnh ngắt

CHƯƠNG VII

Những nhà thơ cùng thời với Buson

Khoảng cùng thời với Buson đã có những tác giả hài cú xuất sắc, nhưng không thể xem xét họ ở đây một cách chi tiết, hoặc trích dẫn nhiều hơn con số được lựa chọn. Phần lớn những tác phẩm này đều rất nổi tiếng, và ít nhất cũng có một hài cú đã được nhận thực bằng lối nói thông thường như là bộ phận của cách ngôn. Đó là hài cú của Ryōta, người trẻ tuổi hơn Buson không bao nhiêu – không phải học trò của ông, nhưng con dòng cháu giống của trường phái Bashō. Có lẽ ông đã bị xem như một người chất thơ, vì thầy ông học hài cú với Ransetsu, môn đệ của Bashō.

Ôi bao dung thế giới
ba ngày không thấy
hoa còn lại.

Nó được dùng với hai nghĩa: hoa đào đã rụng rời; anh đào đã hiến hoa trong thời kỳ rực rỡ nhất của thực vật này. Giả định nghĩa thứ hai, nó hóa ra đã gần một sáo ngữ áp dụng vào con em của bạn bè mà, sau một thời gian nào đó, người ta không gặp mặt. Thực ra, chừng như đây là cách diễn dịch đúng vì, theo lời truyền khẩu, bài thơ được Ryōta sáng tác sau mấy ngày nhập thất, rồi một buổi sáng bị khuấy động bởi đầy dẫy những nhóm dã ngoại đi xem hoa anh đào nở. Một cách tình cờ, tính chất

dịu dàng của âm đầu lặp lại trong *mikka minu ma ni*[14] rất có thể đã có điều gì đó phù hợp với tính phổ biến của bài thơ.

Taigi (m. 1771) và Kito (1740-88) có lẽ là hai môn đệ giỏi nhất của Buson. Đối với một bài thơ không thể bỏ sót sau đây của Taigi, nhất thiết phải có lời chú giải. Loài chim được gọi tên "hải ưng" thực ra là diều hâu đen ở Si-bê-ri, bay cao hơn hải ưng, nhưng chúng tôi muốn gợi ra trong bản dịch đường bay lượn vòng đã quen thuộc với hầu hết người phương Tây:

> Vươt lên ngàn thước
> cũng phiêu diêu hải ưng
> rút ròng con nước

Tác dụng của *mo* (cũng; cả) là so sánh điệu luân "vũ" của chim với vũ khúc hội làng, ở đó người tham dự hình thành những vòng tròn đồng tâm, mỗi vòng chuyển động như một đơn vị. Bất ngờ vũ khúc kéo dài nhiều giờ và nhiều cá thể do kiệt sức đã ngã rã hàng, cho đến khi chỉ còn lại một vòng tròn, và vòng này mỗi lúc một thắt lại hẹp hơn cho đến khi, về lý thuyết – mặc dù, trên thực hành bình thường, không hơn thế – còn mỗi một người. Phải biết tất cả điều đó trước khi có thể thụ cảm trọn vẹn một bài cú của Buson:

> Năm ba người tiếp tục
> trăng lả về Tây
> luân khúc

Buson không so sánh rõ ràng như Taigi, nhưng đây là hình ảnh có hấp lực, bỏ lại một thắc mắc không được giải đáp: cuối cùng, phải chăng sẽ chỉ còn lại mỗi con trăng đang thực hiện đến hết điệu luân vũ của nó?

[14] *Yo-no-naka / wa / mik-ka / minu / ma / ni / sakura / kana*
Thế giới / như-với mục đích là / ba-ngày / thấy-không / khoảng cách / trong / hoa anh đào / *kana*

...rên phương diện nào đó, có một bài thơ của ni cô ... (m.1804) đã hoàn thành tác phẩm bộ ba. Cần ... giải thích dài dòng, vì nó bắt đầu bằng *Bon-odori ato* ... "rồi sau hội Vu-lan Bồn," và không thể trông đợi ...gười phương Tây biết *o-bon* là lễ Xá Tội Vong Nhân – ...hần nào tương ứng với lễ Các Đẳng Linh Hồn của Cơ-đốc giáo – được cử hành khắp nước Nhật vào ngày Rằm tháng Bảy. Với sự giải thích dài dòng này, hy vọng ít ra ...ng có thể tiếp nhận hiệu quả từ bài thơ:

> Điệu nhạc âm tắt nghỉ
> liễu dương xõa xượi
> dế giun rền rĩ

Có một bài thơ rất nổi tiếng khác mà chúng tôi không muốn đè nặng dưới lời chú giải, nhưng nhiều người sẽ cần đến:

> Năm ngoái
> quở quang chuyện dưa hấu
> bây giờ cúng quải

Động từ *tamukeru* (cúng) nâng lên hình ảnh hòm đựng hài cốt trong gia đình, ở đó hoa quả được quải cho hồn người quá vãng. Lời rầy la về chuyện dưa hấu gợi ra một đứa trẻ, như hầu hết trẻ con, quá thích dưa hấu ngay cả khi dưa chưa chín. Và dưa hấu đã được quải cho chính nó. Với cả lòng yêu trọng, người ta nhớ về Oemaru (1722-1805), tác giả của bài thơ, không chỉ vì hài cú của ông, nhưng còn do ông trong tuổi xế chiều đã khích lệ nhà thơ trẻ tuổi Issa, chủ đề của chương kế tiếp.

Hài cú của nhà thơ nữ Saifu (m. 1814):

> Năm cùng tháng cuối
> không giấu tóc trở bạc
> mẹ cha khuất núi

làm liên tưởng đến một hài cú của Etsujin (tr. 44) như bằng chứng đặc biệt thú vị cho ảnh hưởng từ môn đệ của Bashò ngay cả sau một trăm năm đã qua đi.

Chúng tôi không thể không dẫn thêm một bài thơ khuyết danh đã được dịch hơi phóng bút, nghe nói do một tội nhân sáng tác trên đoạn đầu đài trong khoảnh khắc trước giờ bị xử chém:

Sau hồi chung cuộc
còn nghe ngoài cõi khác
hototogisu

Chuyện kể có thể có thực hoặc không, nhưng đó là một minh họa rúng động cho tình yêu dành cho cả hài cú lẫn tiếng kêu của "loài chim của kiếp sau."

Phối ngẫu một ngày
bướm
đôi

RYÒTA (1718-87)

Cả mưa tháng Sáu
trong một đêm liễu dương
huyền bí trăng

RYÒTA

Vô ngôn
khách lữ với chủ trọ
với cúc bạch

RYÒTA

Đơn nhất
ôi đêm không ngờ
trăng giữa mùa thu

RYÒTA

HÀI CÚ NHẬP MÔN

Chao ôi trăng ngời ngợi
trần gian có bao giờ ta trở lại
trên đỉnh đồi thông một cội

RYÒTA

Lửa nến tắt
phương gió trông vòi vọi
đêm này tuyết

RYÒTA

Cầu khuyu đổ
trên đê người đi mãi
con trăng mùa hạ

TAIGI (m. 1771)

A ha đom đóm bay chuyền
mặc cho muốn nói
một tôi trơ trọi

TAIGI

Khôn xiết kinh ngạc
ngó quanh quất
mùa xuân khuất mặt

KITÒ (1740-88)
Môn đệ của Bashò

Phai tàn hoàng kim
giữa ngàn lá nõn
hú hồn dĩ vãng

CHORA (1729-81)

Gió đông thổi
trên cỏ nội
nguyệt rằm trỗi

CHORA

Vọng trăng trăng suông
vô vọng
nguyệt rỡ rằm

CHORA

Tránh chỗ cho
hỡi cóc
tớ trồng trúc

CHORA

Tất cả tất cả
ùa vào hoa rộ
rồi từ hoa hiển lộ

CHORA

Hãy giũ rời
ôi sương giá
khi cúc đã hoa thôi

ÒEMARU (1722-1805)

Mùa xuân rừng nhỗ
cả giấc ngủ thiu
chim mồi bẫy chim

RANKÒ (1726-99)

Rồi từng ngày qua
lau sậy héo khô
gãy rời trôi đi

RANKÒ

Đêm hạ
qua từng bóng mây đen
thoắn thoắt trăng

RANKÒ

Lá rụng
rụng dồn lấp
trên mưa mưa dập
GYÒDAI (1732-93)

Trọn một đêm xuân
những người giữ ruộng
xua hết chim hoang
GYÒDAI

Không cùng tuyết
nhìn tuyết
không một chỗ bước
ANON (cuối thế kỷ XVIII)

Năm cũ trôi mau
với người theo sau
hóa sinh cõi nào
SÒIN (cuối thế kỷ XVIII)

Một mai chết vị tình
thì trên gò đống
kêu thương chim hãy đến
OSHU (cuối thế kỷ XVIII: một *gái* quý phái)

Rớt tiếng
rồi khuất biến
con chim chiền chiện
AMPÙ (cuối thế kỷ XVIII)

CHƯƠNG VIII

Issa

Trong tất cả các thi sĩ hài cú, có lẽ Issa (1760-1828) là người được yêu nhất. Không tiên tri như Bashò, cũng không điêu luyện lỗi lạc như Buson, ông chỉ là một con người rất con người. Nhưng dù cho chính Bashò được yêu, thơ của ông đối với hầu hết chúng ta, không nghiên cứu sâu, thực là khó lãnh hội; còn lỗi lạc đến như Buson, nhà thơ này đã quá thờ ơ với quan điểm gây thiện cảm. Với tất cả nhược điểm riêng, Issa làm thơ "thổ lộ tâm tình với chúng ta, vì thế chúng ta yêu ông."

Tính hết mọi lẽ, đời Issa là một cuộc đã sầu thảm quá. Trong buổi ông còn thơ dại, người mẹ ruột đã qua đời, rồi những ngày đầu của ông bị bà dì ghẻ đa đoan khó tin làm cho cay đắng thêm. Một ngày nọ, lúc Issa lên chín, có hội làng, trong dịp này tất cả những đứa trẻ khác đều mặc áo quần mới. Một mình Issa trong áo quần sờn rách, và chắc hẳn những đứa trẻ khác không chơi với ông. Trong khi đang ngồi riêng ra, nhìn cuộc vui, ông thấy một con sẻ non mới ra ràng lộ vẻ hoàn toàn tuyệt vọng, như thể nó vừa từ trên tổ rơi xuống. Ngoảnh sang nó, ông nói:

> Đến chơi cùng tôi
> hỡi
> chim sẻ mồ côi

rồi òa khóc nức nở.

Để được sáng tác bởi một đứa trẻ lên chín, tiếng Nhật trong nguyên văn là quá sâu sắc và hoàn hảo; có

khả năng Issa chỉ viết bài thơ này sau đó nhiều năm. Tuy nhiên, nó thực sự cho thấy tình cảnh Issa trong thời thơ ấu, cho thấy tại sao người cha đã nghĩ rằng tốt hơn hết Issa, với tuổi mười bốn, nên ra khỏi nhà. Trong hai mươi năm đi xa, trừ một lần thăm nhà ngắn ngủi, Issa thường cư ngụ tại Edo, có khi vui có khi buồn, nhưng bao giờ cũng nghèo và thất bại. Rồi, đúng vào lúc ông được thành công, người cha mất (1801). Thời gian này, Issa có mặt bên cha, ông đã được lập làm người thừa kế chính. Bà dì ghẻ và người em trai khác mẹ không thể công nhận di chúc; với sự đồng mưu của chính quyền hàng xã, họ đã không để cho Issa hưởng quyền sở hữu. Issa trở lại Edo, nơi đây tài năng của ông dần dần giành cho ông vị trí xứng đáng. Nhưng ông nóng lòng với quê nhà – không nghi ngờ gì ông cũng bị tác động bởi niềm khát khao tài sản, bởi mối ác cảm từ bà dì ghẻ – và ông đã nhiều lần trở về cố sức sắp xếp mọi chuyện cho sòng phẳng. Không thể phân biệt ông đã viết về chuyến hồi hương nào:

> Chỗ chôn nhau cắt rốn
> lảng vảng lân la
> xúc giác gai hoa

So sánh nó với hài cú "gai" của Buson, người ta hiểu tại sao Issa được yêu, còn Buson thì không. Issa đang trình bày nỗi đau trong thâm tâm; còn Buson đã tuyên bố như một người không chê vào đâu nổi.

Cuối cùng, Issa đã sở hữu được tài sản của ông. Hầu như ngay lập tức ông rời Edo, dọn về quê cũ. Vào thời kỳ này, chừng như phần nhiều cay đắng đã rời khỏi tâm tư của ông, và như ông tự nói, ông "đã trở thành một con người mới." Ông viết cho ngày Nguyên Đán đầu tiên ở nhà (1814):

> Chưa quen chưa quen
> trong ngôi nhà của mẹ
> sáng nay mùa xuân

Cùng năm này, ông cưới Kiku, một thôn nữ chỉ mới nửa tuổi ông, và đã sống với bà trong ngôi nhà ấy cho đến khi, mười năm sau đó, bà mất. Có vẻ ông thực sự yêu bà, nhưng cả đây cũng không là một cuộc sống hạnh phúc lắm, vì ông thường đau ốm, và năm người con bà sinh cho ông tất cả đều yểu mệnh. Niệm tưởng một trong những người con ấy, ông viết:

Sương giọt đã phai mờ
trong cõi uế độ
không một chỗ

Về cái chết của một người con khác, Issa đã viết bài cú "sương" nổi tiếng nhất của ông, một bài thơ không tìm ra nổi bản dịch tương xứng. Theo nghĩa chữ được bao nhiêu hay bấy nhiêu sẽ là:

Ôi Cõi Sương
dù hãy còn đương
một cõi dương

Dòng đầu trích từ một câu Kinh so sánh tính phù du của kiếp người trong dương gian với tính chóng phai mờ của hơi sương. Issa không phát biểu tổng quát; ông đang chịu đựng nỗi đau mất con. Cảm xúc không khác bài thơ trước, nhưng được biểu hiện mãnh liệt hơn nhiều. "*Cõi Sương*" dù có, cũng không một cõi cho sương. Sương sẽ ra khỏi cõi – và, nỗ lực đến mức ấy, ông cũng không khuây khỏa trong kinh kệ.

Nỗi bất hạnh của Issa chừng như bắt nguồn từ niềm xao xuyến triết lý và tôn giáo còn sâu hơn từ những thử thách ông đã chịu đựng. Ông không có được sự thờ ơ của Buson, cũng không thể nội nhập trạng thái tín nhẫn trọn vẹn của Bashò. Ông không thỏa mãn với Phật giáo có tính chất quy ước đương thời; thực vậy, có lẽ ông là kẻ nổi loạn bẩm sinh chống lại mọi quy ước. Thái độ ở đời của ông có vẻ đã bộc lộ rõ nhất trong những gì được biết đến trong một thời gian dài như là "bài thơ chết" của

Từ chậu sành
đến chậu sành
một biệt ngữ hành trình

Ở đây ám thị về những chiếc bồn dùng để tắm lần đầu tiên cho hài nhi và để rửa lần cuối cùng cho tử thi.

Chắc chắn bài thơ không viết ra trên linh sàng, nhưng có lẽ đã được trao cho một vài môn đệ của ông để ấn hành sau khi ông tạ thế. Có cả một nỗ lực đặt tính trung thực của bài thơ thành vấn đề, ngoại trừ chứng cứ nội tại của nó có vẻ quá vững chắc. Bài thơ có tất cả chất u-mặc gượng gạo của Issa, và cũng có hai mực diễn giải đặc trưng cho hầu hết thơ hay nhất của ông. Trên bề mặt, có thể hiểu nó với ý nghĩa: "Suốt đời tôi đã không làm gì ngoài viết bậy;" dưới mực sâu hơn, cuộc đời kia có thể có ý nghĩa, nhưng ông không sao hiểu thấu.

Người ta tìm thấy bài từ-thế-chi-ca thực sự của Issa dưới chiếc gối trên linh sàng của ông, ngập sâu giữa tiết đông chí, trong tòa nhà kho không cửa sổ, nơi ông đã dọn đến sau khi ngôi nhà riêng thiêu trụi.

Cúi xin thậm tạ
tuyết giém chèn giường
cũng từ Tịnh độ

Jòdo (Tịnh độ) mà ông đề cập là cõi cực lạc của Phật A-di-đà. Đức Phật đã thệ nguyện bao lâu còn lưu lại một Bồ-tát (vị sắp thành Phật) thì Ngài còn từ chối nhập Niết-bàn, cho đến khi nào công đức của Ngài đầy đặn đến mức mọi người ai tín tâm trì niệm danh Ngài cũng sẽ được độ thoát khỏi địa ngục, nơi họ bị đọa lạc vào vì ác nghiệp. Issa là thành viên của tông phái rộng rãi nhất trong các tông Tịnh độ, Chơn tông, và ông đã cố gắng trở thành một ưu-bà-tắc. Từ ân vô biên của Đức Phật A-di-đà như đã kết hợp với niềm thương cảm của ông trước những gì yếu đuối: hài nhi, súc sinh và loài nhu động. Có

lé đây là phần tối thiện của Issa, và trong tất cả thơ ông viết về chúng, người ta cảm nghiệm ông đang đồng nhất hóa bản thân với đề tài. Hài cú nổi tiếng và thường được dịch nhất về con ếch gầy:

Hỡi ếch gầy
đừng để ngã quy
là Issa đây

là một thí dụ điển hình về sự đồng nhất hóa ấy, cũng như trong:

Chao ôi đừng đập ruồi
tay ruồi đang bẻ vặn
tuyệt vọng

Tuy nhiên, Issa đã không áp dụng nó đối với những người đã xuyên tạc pháp môn nguyên thủy để nói rằng chỉ cần lặp lại công thức "*Nam-mô A-di-đà Phật*" cũng có thể độ chúng thoát khỏi ác báo từ bất cứ tội lỗi nào, kể cả trọng tội sát sinh. Và trong một hài cú khác về ruồi, ông nói:

Từng con ruồi một
đập nát giập
tán thán *mô Phật*

Tất nhiên đây chỉ là lời mỉa mai, nhưng đã được chuộc lại nhờ hình ảnh bề mặt do nó gợi lên làm cho người ta buồn cười về một gia đình mộ đạo đang săn ruồi.

Issa đã làm nhiều thơ bộc lộ xúc cảm mãnh liệt về tánh đạo, như trong bức tranh dưới đây về Hagi-Tamagawa vào buổi mặt trời lặn:

Cỏ bụi
ửng rực triều âm
kinh nguyện chiều hôm

Tuy nhiên, những hài cú chính thức mộ đạo lại có hiệu quả kỳ lạ như được viết ra chủ yếu để tự thuyết phục rằng việc duy nhất phải thực hiện là trông mong vào Đức Phật A-di-đà. Có nhiều bài rất cảm động, nhưng chúng tôi không tin chắc có thể hiểu đúng tác giả, nên không có bản dịch nào đã qua thử thách. Xúc động hơn hết là miêu tả về một sớm mai nơi ngôi miễu ở làng quê; ít nhất cũng có lý do để tin rằng một người con của ông đã được chôn cất tại đó:

> Tẩm sương dãi dầm
> bồ câu u trầm
> Nam-mô A-di-đà Phật

Trong nguyên tác, *honori honori*[15] không chỉ biểu thị niềm trắc ẩn, một con người xúc động ứa nước mắt, nó còn tượng âm cho loài bồ câu.

Sự nổi loạn của Issa chống lại những quy ước xã hội đương thời bất buộc phải trở nên vô ích và làm cho ông vỡ mộng. Ông không một chút ưa những phân biệt giữa sang và hèn, giữa giàu và nghèo, nhưng ông đã không thực hiện được điều gì đối với chúng. Người ta biết ông thường đi đây đi đó với áo quần rách rưới và dơ dáy hơn cả mức nhất thiết mà cảnh bần cùng của ông bó buộc (ít nhất cho đến khi ông quá năm mươi, có vợ chăm sóc), và ông thường rất thô bạo đối với các lãnh chúa (*daimyò*), những người đã cố bảo trợ ông. Nhưng một thái độ như thế khó có thể đem lại cho ông dịp rửa thù thực sự nào. Ngã ái của ông bộc lộ qua nhiều hài cú, chẳng hạn:

> A ha *daimyò*
> thiên hạ hạ mã
> vì hoa đào nở

[15] *Tsuyu / honori / honori/ to / hato-no / nembutsu / kana*
Sương / dầm dìa / mong manh / như thế / của bồ câu / Nam-mô A-di-đà Phật / *kana*

Hình thức trong nguyên tác làm cho hình ảnh bề mặt còn gợi ý nhiều hơn về một tụng ca hoa đào, đồng thời công nhận tính duy nhất của con người. Nhưng khi người ta nhớ đến tục lệ theo đó bất cứ khi nào một *daimyō* tiến lên, mọi người khác phải xuống ngựa (nếu có), ngồi chồm chỗm bên đường – thôi, tất cả những gì người đọc phải làm là tự đặt mình vào chỗ của Issa.

Hoặc hãy dẫn một bài thơ rất đơn giản, giống như lời chất vấn của ông với trẻ em:

Đỏ rựng trăng
là của ai
hỡi nhi đồng

Trước hết, có vẻ đây chỉ là cách nói gián tiếp rằng ông trăng vành vạnh trông giống một món đồ chơi của trẻ em. Nhưng, đi xa hơn một chút, cảm thấy thú vị trước sự thực theo đó trăng không thuộc về ai thì, nếu muốn, người ta đã sẵn sàng bắt đầu một học thuyết kinh tế chính trị.

Hoặc một bài thơ tương tự:

Tôn xưng *sama*
đang kỳ ăn rỗi
là tằm tơ

Đối với nhiều gia đình Nhật, tằm tang có tầm quan trọng kinh tế sống còn. Nhận thức sự thực này, họ thường phong cho tằm tước hiệu *sama*, một thuật ngữ tôn kính có nghĩa rộng trìu mến hơn *sir* trong Anh ngữ rất nhiều. Có lẽ đây là một kiểu kiều dưỡng được mong muốn, nhưng Issa đã sử dụng hình thái động từ biểu thị sự hoàn thành. Đã hết rồi thời kỳ ăn rỗi; loài sâu ấy khởi sự làm kén, và hầu hết sẽ không bao giờ được để cho còn lúc nhúc.

Issa cũng là kẻ bất trị trong giới hài cú. Hiển nhiên thơ của ông khác biệt với hài cú trước kia. Trong thời đại của mình, ông thực sự đã bị hất cẳng khỏi vị trí hàng đầu

của một thầy dạy hài cú vì tính cách phi quy ước. Ngày nay cũng còn có nhiều người cho rằng phần lớn tác phẩm của ông không xứng đáng với tên gọi hài cú. Không thể chối cãi Issa đã cảm nhận sâu sắc những chỉ trích đương thời, ông bỏ rất nhiều thời gian trau chuốt một ít thơ có thể đáp ứng tiêu chuẩn đòi hỏi nhiều công phu của các nhà phê bình. Con số lựa chọn này liên quan chặt chẽ với những quy tắc kỹ thuật thời ấy, nhưng một khi được đối chiếu với hài cú trong đó ông đã thực sự biểu hiện xúc cảm, chúng có vẻ mỏng mảnh kỳ dị. Có lẽ bài thơ hay nhất mà bản thân Issa chừng như cũng tự hãnh diện là:

> Đỏng đảnh mùa xuân đi qua
> ô kìa ngoài truông
> cỏ xuẫn

Nói về phong cách riêng của Issa như đã được bộc lộ trong những bài thơ hay nhất của ông (ông viết rất nhiều hài cú nghèo nàn), ông Ryusaku Tsunoda gọi chúng là *hai chiều*, tương phản với hài cú *ba chiều* của Bashō, và thơ *một chiều* của Chiyo. Trên đây chúng tôi đã nói về hai *mực*, nhưng, trên những phương diện nào đó, *chiều* là đúng đắn hơn, vì Issa đôi khi chủ ý "xoay xở" niềm xúc cảm mà người đọc đã được dẫn vào. Chẳng hạn, ở một bài thơ của ông, hai dòng đầu:

> Tuyết tan
> làng quê ngập tràn

chắc chắn đã gây ấn tượng đột ngột về một cảnh tai ách thì, bất ngờ và thú vị, cảnh tượng ấy bị dòng cuối phá tan:

> trẻ con

Issa sử dụng cùng kỹ thuật này trong một hài cú thường được trích dẫn nhất của ông, bài thơ về hội hoa ở Ueno, nơi ngày nay hoa đào vẫn được yêu, nhưng trong thời đại của ông lại còn được yêu hơn và thường có hàng

ngàn người ngoại quốc đi dã ngoại vây quanh thăm viếng. Câu đầu cần phải giải thích dài dòng. Theo nghĩa chữ, đó là "bóng hoa" đang làm bừng thức một ngày nắng ấm. Nhưng, theo cách sử dụng thông thường, nó còn ngụ nghĩa "dưới sự che chở của hoa," "tạ ơn hoa."

Tạ ơn hoa
nấp bóng hoa toàn kẻ lạ

Trong nguyên tác, ở trọng điểm này có sự dãn nhịp (*wa*) cho chúng ta thời gian hình dung những kẻ xa lạ, đến đỗi có sự đột ngột thú vị ở phần cuối:

không một ai cả

Tuy nhiên, hẳn là sai lầm nếu làm cho người đọc có ấn tượng Issa như một nhà kỹ thuật lớn, hoặc tất cả thơ ông viết nhất thiết đều là nghệ thuật thi ca. Việc sử dụng thủ pháp, đặc biệt sử dụng từ với nghĩa kép, có thể bị tiếp nối quá xa. Và, chừng như được viết sau một chuyến thăm nhà trong thời gian ông đang cố sức giành lại tài sản, một hài cú như thế:

Quê nhà thôi lặng ngắt
một hình nộm
cũng không đứng thẳng

khó có thể là thơ mặc dù theo bất cứ tiêu chuẩn nào. Nhưng nó đã biện bày một bức tranh đẹp về ruộng đồng nghiêng ngửa những con bù nhìn, tạo nên cảm giác ấm áp nhờ Issa là một con người.

Issa có khuynh hướng phóng rọi bản thân và niềm ngã ái vào trong những gì ông viết, nhưng cách sử dụng từ không luôn luôn biểu lộ điều đó. Có lẽ Issa nhận thức sự thực này, vì ông đã có tập quán viết thêm "– và Issa cũng vậy" sau mỗi *haiga*. (*Haiga*: tranh vẽ kèm theo hài cú.) Như thế, đối với bài thơ:

Trong vườn cánh bướm
hài nhi trườn bướm bay
em trườn bướm bay

Issa vẽ phác một túp lều tranh nơi phần dưới, và cuối bài thơ ông viết: "Căn nhà, và Issa cũng vậy." Ở đây, đề từ là cần thiết, bởi không nó thì chẳng có gì biểu thị Issa đang nói về đứa con của ông trong khu vườn của ông, và đang nghĩ ngợi về một người thân. Nhưng đối với một bài thơ như:

Vô dụng một lần thêm
há mỏ chim
con riêng

kèm theo một phác họa sống sít về con chim nhạn hơi nghiêng về một phía, chỉ những ai không biết gì đến phía sau của Issa mới cần lời viết thêm: "Chim nhạn, và Issa cũng vậy."

Có những trường hợp khác, cả lời viết thêm " – và Issa cũng vậy" cũng là không đủ. Chẳng hạn:

Xiết bao quyến khách
ngõ ngoài
liễu dương lá ngoắt

Thoạt nhìn, đây chỉ là sự miêu tả đầy thiện cảm về một cội liễu – tất nhiên như chính nó. Nhưng, sau khi được kể cho biết có một cây liễu ngoài ngõ của nhà ông, nơi ông đã bị bà dì ghẻ trục xuất một thời gian dài đến thế, người ta có thể nhận ra một cách sâu sắc hơn niềm ngã ái của ông vào thời điểm bài thơ viết ra.

Hoặc hãy dẫn bài thơ về ngày hội của Chức nữ (Vega) và người thương-ở-dưới-trần, Ngưu lang (Altair). Lễ hội này cử hành khắp nước Nhật vào tiết thất tịch – theo truyền thuyết, đây là thời điểm duy nhất trong năm họ được ở bên nhau:

Hỡi côn trùng thôi khóc than
cũng chia biệt tình nhân
trên long lanh sông Ngân

Bài thơ có hiệu quả về tính nhẹ nhàng, cả hiệu quả về tính chất quá ủy mị của côn trùng. Tuy nhiên, từ nhật ký Issa, người ta được biết bài thơ viết ra trong khi người vợ yêu dấu của ông, Kiku, đang nằm bệnh trận sau cùng, và một lần nữa Issa làm rách toạc trái tim của ông trước chúng ta.

Khi Kiku qua đời, Issa hoàn toàn bị suy sụp. Ông đã viết nhiều về bà, nhưng bài thơ cảm động nhất lại hoàn toàn không cô kết như một hài cú:

Hài nhi
cười hé nụ
đêm thu chùng rũ

Chính ông biết bài thơ thiếu mạch lạc, nên ông đã viết tự tự: "Về một đứa trẻ không mẹ đang học bò."

Mọi điều đều làm cho ông nhớ về người vợ, nhưng nghe ra tiếng cười của vợ từ môi miệng của đứa con thực là quá sức chịu đựng.

Issa sống lâu hơn người vợ chừng bốn năm. Trước khi ta thế, ông đã tục huyền, rõ ràng chủ yếu vì muốn có người thừa tự. Ông đạt đến mục đích này, nhưng bằng sự phối hợp điển hình giữa cái may mắn và cái rủi ro của vận mệnh, vì mặc dù tài sản ông chăm chút đến mức ấy vẫn còn trong tay con cháu thì người con độc nhất sống sót của ông, Yata, chỉ ra đời sau khi ông đã lìa đời, nên không bao giờ ông thấy mặt người con gái ấy.

Chúng tôi không thích chấm hết bản tường thuật về Issa bằng một ghi chú buồn bã, nên chúng tôi sẽ dẫn một bài thơ hẳn sẽ đặc biệt thú vị đối với những ai yêu đồ họa Nhật. Hài cú này viết bằng một "thuyết" văn (*sòròbun*) khoa trương và lỗi thời nguyên chỉ được sử dụng như cách diễn từ trong các cuộc trình diễn sân khấu:

Và bây giờ đây
trân trọng ra mắt quý ngài
là cóc ở bụi cây

Điểm cốt lõi là bộ tịch của loài cóc hoàn toàn giống tư thế ngồi chồm chỗm trên sàn của người Nhật khi họ chào hỏi một cách chính thức. Với cùng tư thế ấy, các diễn viên tự giới thiệu trước khán giả trong buổi *kaomise* (trình diện) trang trọng.

Bấy giờ, trong thời đại của Issa, ở Edo có một ông bầu sân khấu rất nổi tiếng, Miyako Dennai III, và chân dung ông do Toshùsai Sharaku vẽ năm 1794 là một trong những bức đồ họa đẹp nhất của Nhật. Nó cho thấy ông đang ngồi, cầm một tờ thư có mấy dòng *sòròbun*. Đậm người, ông trông hết sức giống một con cóc. Người ta không thể chứng thực mối liên quan nào, nhưng ít nhất người ta cũng thấy thú vị với khả năng ấy.

Năm mới khởi nguyên
mái nhà xiêu vẹo
đứng đó mặc nhiên

Tặng vật mùa xuân
bé còn ẵm ngửa
cũng giơ bàn tay nhỏ

Mưa lây bay
vương vất trên lùm cây
một tờ thư

Đong đưa chùm hoa hạnh
phải không trăng chốn này
hẹn thầm vụng

Con chim chích
bùn lầy lụa chân
chùi trên hạnh trắng hồng

Sakura
sakura
cổ thụ tụng ca

Thôi không thấy nữa
quê cũ
anh đào hiển hoa

Chỗ ngã tư đường
biệt ngữ huyên thuyên
thuyết pháp tịch nhiên

Còn ngờ vực
giấc trưa mất chợp
khúc ca gieo cấy vọng đồng

Tránh chỗ tránh chỗ
sẻ nọn
ngựa đến chân bon

Ma-ha Phật-đà
hổng hốc mũi tượng
hiện hình chim nhạn

Cánh bướm
chim lồng
ánh mắt thèm thuồng

Chính ngọ
cứu lấy đàn sẻ tranh
sông túa vô thanh

Ôi Shinano ngược đường về cố hương
nung nấu
vác núi

Đột ngột mưa quất

lõa thân
cưỡi ngựa trần

Một con người
một con ruồi
một rộng không phòng đợi

Đom đóm ma
chập chờn vất vưởng
bay qua

Bò sát qua cầu
thẳm hẻm vực
tiếng chim gù

Đến tận dưới chân ta
tự bao giờ
ốc sên hời

Chậm chạp
ốc sên
lên Phú sĩ sơn

Mắt ngọc chuồn chuồn
soi thẳm thẳm
núi trùng trùng

Trên hoang địa
chim rừng con mái kêu hụt hả
mây hối hả

Bìm bìm hoa leo
lợp tía
mái nhà xiêu

Hiu quạnh ẩn am
ban sơ tự buổi

ếch tụng tuổi phế hoang

Miếng trăng non
cũng quằn vênh
vì một trời giá đêm

Loài nấm sát nhân
cũng đẹp mắt
tất nhiên

Mùa thu xa mùa thu xa
phơ phất cỏ bông bạc
giã biệt giã biệt

Chùa cổ sườn non
nai tác
ngoài hàng hiên

Lành thay lành thay
cửa trượt thủng lỗ trống
một dòng vân hán

CHƯƠNG IX

Shiki

Phần lớn hơn của thế kỷ XIX là thời kỳ thảm hại cho hài cú. Khi Issa qua đời, ông không để lại một trường phái thực sự nào, còn môn đệ Buson, thiếu cá tính năng động, ngày càng sa vào tính chất giả tạo có thể so sánh với những gì đã tồn tại trước khi có biến cố Bashò. Sự phản kháng tính giả tạo ấy xảy ra trong những năm kết thúc thế kỷ, dưới ngọn cờ Masaoka Shiki (1867-1902).

Vào thời kỳ này, nước Nhật còn đang quằn quại vì đổi thay, trật tự cũ xung đột khắp nơi với tư tưởng mới du nhập từ phương Tây; và, do cả sự rèn luyện lẫn tính khí, Shiki đã tỏ ra đặc biệt thích hợp để trở thành người lãnh đạo cuộc cách mạng văn học. Công cuộc khôi phục của Minh-trị được tổ chức vào năm 1868, và nước Nhật suốt những ngày thơ ấu của Shiki ngập đầy lo âu, lên đến tột độ với cuộc Nổi loạn Satsuma 1877. Trước đó, Shiki bắt đầu đi học – thực ra, ông đã nhiều lần bắt đầu đến trường, vì trong việc học hành, chừng như ông chỉ thích ẩu đả một cách kỳ dị. Có lẽ không mấy nghi ngờ hoàn cảnh trong buổi đầu đời ấy làm cho Shiki thấm nhiễm tính hiếu động, sau đó tính khí này đã trở thành một đặc điểm của ông.

Shiki phát triển sớm vượt bực. Ông bắt đầu viết ở độ tuổi mười một, một năm trước khi chuyển lên trung học; ông tiếp tục viết trong các cuộc thi thơ gia tộc hoặc những sinh hoạt tương tự, cho đến tuổi mười sáu, khi ông rời trường làng đi Tokyo. Nơi đây, ông khởi sự nghiên cứu hài cú một cách nghiêm túc và không bao lâu ông đã thử bút chuyên nghiệp lần đầu tiên. Vào thời kỳ này, sức

khỏe Shiki không được tốt, ông cũng không học hành bình thường, mặc dù có dự thính tại trường đại học. Năm hai mươi mốt tuổi, Shiki cho thấy những triệu chứng lao, ông cũng ốm yếu đến nỗi hai năm sau mới tốt nghiệp trung học. Rồi Shiki vào đại học, nhưng trượt kỳ thi năm thứ hai: không bao lâu ông đã dựa vào báo *Nihon* (Nước Nhật) mà ông từng đóng góp bài vở. Trên mặt báo này, những bài viết của Shiki đã lôi cuốn sự chú ý đáng kể. Cộng tác với tờ báo chưa đầy hai năm, ông đã làm cho giới hài cú sững sốt với bài "Phê bình Bashò" nổi tiếng.

Bài phê bình được rất nhiều người tò mò tìm đọc. Thực ra, nó không công kích Bashò, mà đúng hơn là biểu hiện không khoan thứ của tuổi trẻ trước thói quen tôn kính người già chỉ vì họ lão luyện. Nhưng, mặc dù Shiki công nhận một số hài cú Bashò thực sự vĩ đại, ông đã phát biểu khẳng định ba phần tư còn lại đều là tồi – đối với hầu hết người đọc, điều này nghe ra chỉ như lời báng bổ. Có lẽ đó là dự tính của Shiki, và chắc chắn nó đã có tác dụng đưa các bài báo của ông ra thảo luận. Cũng phải trung thực nói rằng ông, về sau, đã tư xem lại những ý kiến ban đầu rất nhiều.

Những bài báo tiếp theo thành công nhanh chóng, không bao lâu ông đã có một nhóm người ủng hộ tích cực – hầu hết là các nhà thơ trẻ hăm hở như bản thân Shiki – trợ lực cho ông trong cuộc vận động lớn. Tất nhiên, bắt đầu phải làm mất tác dụng sùng kính trước luật tắc sáng tác bị giả định do các bậc thầy vĩ đại trong quá khứ đề ra; tiếp nối là những khao khát có phần hỗn loạn đối với cái mới. Hai trăm năm trước, Ransetsu đã viết một hài cú nổi tiếng:

> Hoàng cúc bạch cúc
> và chăng
> không tên gọi nào khác

Đáp từ của Shiki:

> Cúc vàng cúc trắng

đóa cúc hồng
tôi khát vọng

có thể được dẫn ra như một minh họa bằng thí dụ cho quan điểm của ông. Tuy nhiên, Shiki không hài lòng lâu với việc giật đổ. Ông muốn xây dựng, ông muốn đặt nền móng cho một trường phái hài cú mới. Ông đã thành công trong mục đích ấy, và lời khuyên của ông, hầu hết được trình bày qua các bài báo, đã có ảnh hưởng to lớn, lành mạnh.

Những điểm chính trong lời khuyên đối với những người mới bắt đầu:

> Để tự nhiên.
> Đừng băn khoăn về quy tắc ngữ pháp cổ lỗ và những điểm đặc biệt như vần, *kireji*, v.v...
> Đọc các tác giả cổ, nhớ rằng sẽ tìm thấy nơi họ thơ hay và dở lẫn lộn.
> Lưu ý là hài cú tầm thường thường quanh co úp mở, với sự thể hiện cụ thể bị xoắn vặn giả tạo.
> Viết để được hân hoan với bản thân. Làm thế nào có thể trông đợi một tác phẩm không làm cho người viết tự hài lòng lại làm cho người khác hài lòng?

Tất cả lời khuyên chỉ là "Để tự nhiên" được lặp lại bằng nhiều cách khác nhau.

Đối với những ai biết được điều gì đó về hài cú nhưng chưa phải là người thành thạo – con số này còn cả hàng trăm ngàn ở Nhật – Shiki có nhiều điều để phát biểu. Sau đây là nét phác:

> Đừng quên luật phối cảnh. Vật thể lớn thì lớn, nhưng vật thể nhỏ cũng là lớn nếu được nhìn cận cảnh.
> Cần nghiên cứu sự tinh tế, nhưng không thể áp dụng nó cho chuyện con người qua mười bảy âm tiết. Có thể áp dụng nó vào đối tượng khách quan.

Hài cú không phải là mệnh đề lô-gích, không một quá trình lập luận nào bộc lộ trên bề mặt.

Giữ từ ngữ tinh mật, không đưa vào một từ nào vô nghĩa.

Cắt giảm trạng từ, động từ và "hậu từ" càng nhiều càng tốt.

Sử dụng cả ảnh ảo lẫn ảnh thực, nhưng coi trọng ảnh thực hơn. Sử dụng ảnh ảo, sẽ có hài cú hay và dở, nhưng rất hiếm hài cú hay. Sử dụng ảnh thực, vẫn khó có hài cú hay, nhưng tương đối dễ dàng có được hài cú hạng nhì còn giữ lại đôi chút giá trị qua thời gian.

Đối với những người đã thành thạo, lời khuyên của Shiki có lẽ còn thú vị vì những gì không nói ra hơn những gì được nói ra. Những ý chính:

Đọc bất cứ lúc nào có thể đọc được tất cả những sách đáng giá về hài cú; nghiền ngẫm những điểm hay, dở của sách.

Hiểu biết mọi loại hài cú, nhưng có riêng phong cách của mình.

Trực tiếp góp nhặt chất liệu; không trích chất liệu từ hài cú cổ.

Cũng hiểu biết một điều gì đó về nền văn học khác.

Ít nhất cũng hiểu biết một điều gì đó về mọi nghệ thuật.

Kết quả thực tế từ lời khuyên là rất tốt đẹp, nhưng vì được quan niệm như cần thiết, lại có tính cách mạng, chắc chắn lời khuyên ấy cũng cho thấy vực thẳm trong đó hài cú đã sa vào.

Vào năm 1895, sau khi Shiki trở về từ Trung quốc, nơi ông đã lưu trú một kỳ hạn ngắn với tư cách phóng viên mặt trận, trường phái mới về hài cú của ông được chính thức công nhận và được biết đến như là "Trường phái *Nihon* (Nhật)." Hai năm sau, ông và những người

-ộng tác sáng lập nguyệt san *Hototogisu*, tờ báo đã trở thành ấn bản hài cú có ảnh hưởng nhất ở Nhật. Có vẻ tên của nguyệt san được gợi ý từ một hài cú của chính Shiki.

Tai nhớp
những lời thuyết pháp
hototogisu

Mặc dù Shiki là người đã được thừa nhận theo thuyết bất tri, hài cú này không công kích tôn giáo, nhưng đúng hơn nhắm vào tính cách đạo đức giả và thói nghiện ngập những hình thức vô nghĩa, và như thế, mở rộng ra, là công kích các nhà thơ kinh điển.

Cùng năm này, Shiki viết một bài báo về Buson, so sánh ông với Bashò, xác nhận trong khi nhiều hài cú Bashò đều nghèo nàn, tất cả hài cú Buson đều hay. Lời ca tụng ngông cuồng này có nguyên do riêng: Mặc cho tính cách giả tạo rất rõ rệt, Buson vẫn là một nhà cách tân có ý thức, một người viết bậc thầy có chú trọng văn phong; bởi vậy, trên những phương diện đó, Shiki ít nhất cũng đã xem ông như mẫu mực đối với trường phái mới. Chắc chắn bản thân Shiki đã chịu nhiều ảnh hưởng về kỹ thuật Buson; nhiều hài cú của ông hiển nhiên đã khởi hứng từ tác phẩm của bậc thầy đi trước ấy. Chúng không phải là phiên bản, và những khác biệt thường vén mở nhiều điều. Chẳng hạn, Buson đã viết:

Trên chuông đại hồng
thiêm thiếp
một cánh bướm

thì Shiki có hài cú:

Trên chuông đại hồng
lóng lánh
ánh đom đóm

Một cách chính xác, kỹ thuật là một: cảm xúc dẫn truyền

hoàn toàn khác biệt nhau.

Một nhận định thiếu sâu sắc của Shiki đối với Bashò chừng như bắt nguồn từ sự khác biệt nền tảng về tính khí. Sự trầm mặc của Bahsò không thể làm cho một Shiki hiếu động ưa thích. Khác biệt này còn bị tuổi trẻ của Shiki làm trầm trọng thêm: Shiki đang ở độ tuổi của những năm trên hai mươi khi ông viết hai bài báo nổi tiếng về Bashò; còn gần như tất cả hài cú hay nhất của Bashò đều viết ra sau tuổi tứ thập. Có ý kiến xác nhận chính thuyết bất tri của Shiki đã khiến ông có ác cảm với Bashò; đây là điều đáng ngờ. Những người khác theo thuyết bất tri đều ngưỡng mộ Bashò, còn Shiki có vẻ không hài lòng bao nhiêu với thuyết ấy cũng như đối với Phật giáo, với Chơn tông, với giáo lý Cơ-đốc mà ông tình cờ biết. Nhiều bài thơ của Shiki tiết lộ rằng thiếu đức tin là một điều lạnh lẽo, buồn bã. Bài thơ dễ hiểu nhất có lẽ là:

Hơi thu hiu hắt
một tôi vô thần
vô Phật

Sau khi sáng lập nguyệt san *Hototogisu*, Shiki là một người rất bận rộn. Ông lãnh đạo cuộc vận động mà ông nhận thấy đã có uy tín vững chắc. Ông không chỉ làm thơ, nhưng còn viết cho các tạp chí. Thêm vào trách nhiệm chủ bút bình thường, ông còn đảm nhận việc thu thập và xuất bản văn học, nghĩa là ông phải đích thân đọc hết cả ngàn hài cú để chọn ấn hành hằng tháng. Ông làm việc nghiêm cẩn, và không có gì đáng ngạc nhiên khi sức khỏe của ông vốn chưa bao giờ tốt đã suy sụp vì quá căng thẳng. Ngẫu nhiên, sức khỏe của ông cũng bị nhiễm sở thích thất thường đối với hồng – có ở Nhật từ lâu đời, sc sc, không phải loại quả hồng vàng. Ông ăn hồng nhiều đến mức phải hạn chế ở số lượng được chỉ định từng ngày. Người ta phải biết điều này để thưởng thức chất u-mặc trong một bài thơ của ông vào thời kỳ đó:

Hài cú đọc hết ba ngàn
có thực
hai quả hồng

Ít năm cuối đời của Shiki là mấy năm buồn bã. Ông ốm liên miên vì chứng lao, khốn khổ với cột sống, và phần lớn thời gian bị giam hãm trên giường bệnh. Nhưng ông vẫn tiếp tục viết cho đến khi qua đời, và suốt thời gian bệnh hoạn ông đã giúp nhiều tạp chí thơ xuất hiện. Tuy nhiên, từ tác phẩm của nhà thơ trong thời kỳ này, người ta nghe ra tiếng rên siết "Tôi đau" lặp đi lặp lại cho đến khi sự lặp lại triền miên ấy gây ra cảm giác thống khổ mà cả người đọc cũng không sao chịu đựng nổi.

Chưa ướn hai mắt mở
lại sao vo ve ruồi
bâu không rứt rời

và:

Phòng bên đèn tắt ngấm
đêm
giá lạnh

Shiki qua đời năm 1902 ở tuổi ba mươi mốt.

Suốt cả cuộc đời, Shiki là một con người tận hiến. Với tư cách thi sĩ, ông muốn có được nhiều người viết hài cú hay, càng nhiều càng tốt. Nhưng thơ phải hay, chứ không chỉ giỏi kỹ thuật; trên hết, đó phải là những ghi chép về cảm xúc chân thực. Với tư cách nhất thiết của một người yêu nước, Shiki muốn bảo tồn tất cả những gì tốt đẹp nhất trong văn hóa cổ của dân tộc, và ông tự thấy bản thân bị phản đối bởi một nhóm "ngoại lai" hăng hái – chắc chắn cũng yêu nước, nhưng lạc đường quá xa – muốn tiếp nhận toàn bộ văn hóa Tây phương.

Shiki yêu quê hương – cảnh vật, người dân, phong tục, lịch sử, truyền thống. Ông viết về những đề tài ấy

thường xuyên và có ý thức hơn các bậc thầy hài cú trước kia. Có lẽ đúng là hài cú Shiki về nước Nhật đã thuộc vào những bài thơ hay nhất của ông, trong đó cảm xúc không chỉ chân thực, mà còn mãnh liệt. Tuy nhiên, những tác phẩm ấy đã bày ra những khó khăn trước người nước ngoài. Thỉnh thoảng cũng có thể giải thích để làm sáng tỏ chúng. Hãy lấy thí dụ:

Không người hươi giáo mác
đoàn diễu hành đi qua
ngồng hoa cỏ bông bạc

Ở đây nhắc đến những đám rước *daimyò* vẫn thường xuyên làm trung gian giữa Edo và các tỉnh lỵ dưới thời Tokugawa Shogunate. Cảnh tượng này Shiki chưa hề trông thấy, nhưng được nhiều người Nhật cao tuổi hơn chứng kiến và Shiki thường nghe miêu tả lại. Có thể tưởng tượng đám rước qua hình ảnh minh họa, chẳng hạn tranh của Hiroshige, người đã qua đời chưa đầy hai mươi năm trước khi Shiki sinh ra. Tranh cho thấy một đoàn dài những kẻ tùy tùng, không phải ai cũng cầm giáo, nhưng nhiều người vác cây sào dài gắn ngù sặc sỡ trên ngọn như một thứ cờ hiệu. Có lẽ ngồng cỏ hoa bông bạc đã gợi ý cho Shiki về cờ xí như thế, chứ không phải về những ngọn giáo.

Hãy lấy thí dụ:

Atsumori phần mộ
vắng bóng
cội hoa trổ

Người Nhật nào biết chữ cũng biết về Atsumori, một *samurai* trẻ tuổi dũng cảm đã tử trận trong thế kỷ XX, khi tuổi mới mười lăm. Ngay lập tức người Nhật cũng nhận ra mối tương quan giữa *samurai* trẻ và hoa đào rụng – mối quan hệ mãnh liệt đến nỗi hoa anh đào không được Shiki đề cập. Trên hết, cùng với Shiki, chắc họ cảm thức hiểm họa của việc để mặc cho quá khứ rơi thỏm vào

-phần lãng.

Nhưng trong nhiều hài cú khác, không giải thích nhiều cũng đủ. Có thể tiếp thụ một dạng cảm xúc nào đó từ một hài cú như:

> Hô hoán mây mưa
> phần phật
> lá phướn phất

"Phướn" không phải là lá cờ kiểu Âu châu; dài lướt thướt và hẹp khổ, nó được buộc chặt trên một ngọn sào; không trông thấy nó, người ta không thể mường tượng hiệu lệnh *hoán vũ* của phướn. Và cả sự chuyển động biểu thị bằng động từ là một chuyển động đặc thù Nhật. (*Sasou*, bản Anh ngữ dịch là "kéo tới phía trước," có ý nghĩa nền tảng "thúc giục cùng đi.")

Hoặc một hài cú khác thuộc vào những bài thơ hay nhất của Shiki:

> Hồng hai quả nhai nghiền
> Hòryù vọng đền
> chuông rền

Có thể giải thích rằng đền Hòryù (*Hòryù-ji*) có từ thế kỷ XVII; rằng đó là tòa nhà bằng gỗ lâu đời nhất trên thế giới; rằng nó bao gồm những bức bích họa và những công trình điêu khắc tuyệt đẹp; rằng nó đã được nhiều triều đại tôn kính. Có thể giải thích rằng Shiki thích hồng; rằng hồng Shiki ăn không có vị và độ đặc như hồng vàng ở châu Âu; rằng tính chất se se của loại trái cây ấy được biểu thị bằng âm "*k*" đầy ấn tượng trong dòng đầu *kaki keuba*[16] v.v.... Nhưng không một người nước ngoài nào có cùng cảm nhận về *Hòryù-ji* như một người Nhật. Và làm thế nào người ta có thể tiếp nhận chỗ nối tinh tế – có một

[16] *Kaki / keuba / kane / ga / naru / nari / Hòryù-ji*
Những quả hồng / khi-ăn / chuông / của / tiếng rung / đó là / Hòryù-đền

chỗ nối như thế – giữa vị chưa hề nếm và âm chưa hề nghe?

Tất nhiên, Shiki không luôn luôn làm thơ chỉ có tính dân tộc. Một hài cú như:

Giẫm lên mây tụ
mù sương hấp thụ
bay bổng sơn ca

hẳn có thể được viết bởi bất cứ nhà thơ thực sự nào: quốc tịch gì không quan trọng. Có lẽ sự miêu tả sau đây về bản hợp tấu mùa xuân cũng thế:

Trường phái sơn ca
trường phái ếch
tranh luận gì là thơ

mặc dù bài thơ có thêm một điểm cốt lõi từ sự kiện tác giả đã thành lập cái đôi khi bị mệnh danh là "Trường phái Chim Cu cu."

Shiki rất ưa viết loại hài cú hoàn toàn khách quan, ông xem hiệu quả của nó tương tự hiệu quả từ một bức tranh:

Trăng một vầng
sao vô vàn
bầu trời lục thẫm

Nếu ai hỏi bài thơ "muốn nói" gì, Shiki đã trả lời chỉ một kẻ học việc mới chất vấn thơ "muốn nói" gì, điều duy nhất quan trọng là hiệu quả do nó tạo ra. Và chắc chắn với một bài thơ như trên, trong đó Shiki viết về những điều phổ quát, thì cả người nước ngoài lẫn người Nhật đều có thể tiếp thu cùng một bức tranh với cùng một hiệu quả.

Ngay cả khi người ngoài cuộc không hoàn toàn có cùng bức tranh mà một người Nhật có được, điều này

...tống cũng không quan trọng lắm:

Trên những ngọn mây lừng
trắng bạc lũ buồm giăng
xô giạt về Nam

Chúng ta từng biết, theo quy ước, *những ngọn mây* biểu thị mây tích nơi chân trời. Đây là bức tranh mùa hạ, và từ một điểm cao nào đó, chúng ta đang trông vời ra biển khơi; chẳng quan hệ gì liệu những cánh buồm có hình thù như thế nào, hoặc chúng có thực hay không.

Niềm bối rối sẽ thực sự xảy đến khi Shiki miêu tả một cảnh vật hoàn toàn Nhật – như ông vẫn thường viết. Trừ phi đã sống gần trọn cuộc đời ở Nhật, một người nước ngoài không thể mường tượng cảnh vật ấy; trừ phi có được bức tranh, người ta không thể tiếp thu cảm xúc bên dưới:

Trôi qua phố sá
một con suối nhỏ
liễu buông rủ

Đối với hài cú này, cả bản dịch cũng phải có các từ thừa "buông rủ" để chứng tỏ cây ở đây là liễu rủ cành. Chắc chắn thành phố này không giống bất cứ thành phố nào ở châu Âu hoặc châu Mỹ. Như có thể hình dung, những "cải tiến hiện đại" đang len vào thời đại của Shiki. Có thể có một nhà máy. Chắc chắn có những cột điện đèn hoặc điện báo. Và chỉ dòng sông với những cây liễu giữ lại sự gần gũi nguyên thủy với thiên nhiên. Nhưng chúng tôi có thể sai lầm.

Tiếc thay, không phải là người Nhật, chúng ta không thể nhận định những bài thơ ấy đúng đắn hơn, vì kỹ thuật ngữ họa hoàn toàn khách quan là một kỹ thuật thượng thừa đã được Shiki sử dụng đến mức tuyệt mỹ. Bằng cách này, ông có thể chạm thấu một loạt cảm xúc, từ sức ám thị vi tế nhất cho đến tính hiện thực mãnh liệt, nổi bật. Một mặt, chúng ta có hài cú:

Trăng treo chiều tà
lả tả họa
mặt đàn *koto*

Koto (bản Anh ngữ: *lute*) thực sự là một nhạc khí Trung quốc mà các thiếu phụ thường đàn, nên cảnh tượng này có thể ở Trung quốc cũng như ở Nhật. Nhưng người chơi đàn không được đề cập – nàng không có mặt tại đó – và nguyên tác gây ấn tượng dị thường về tình trạng trông ngóng lãng mạn vã hầu như hão huyền.

Mặt khác, Shiki có thể vẽ ra bức tranh:

Con sông mùa đông
xác một con chó chết
vứt giữa dòng

Không nhất thiết phải là người Nhật để cảm nhận từ hài cú này một cái lạnh khắc nghiệt hơn cái lạnh của bất cứ mùa đông nào khác.

Shiki tạ thế trước khi tài năng chín muồi, nhưng ông và những người bạn cùng nghiệp đã chiến thắng trong cuộc đấu tranh chống tính cách giả tạo, đem lại cho hài cú một ý thức mới về tuổi trẻ, về sự khỏe khoắn. Có thể chiến thắng đã đi quá xa. Shiki có tập quán dùng hài cú ghi chép mọi xúc cảm chân thực – không có lý do gì để những cảm xúc kia hóa ra phù du hay không quan trọng – và tập quán ấy đã dẫn đến hậu quả có quá nhiều hài cú hạng nhì trong ấn bản của ông.

Chúng tôi đã nhấn mạnh những khó khăn đặc biệt mà Shiki đã phô bày, một phần vì chúng tôi cảm thấy những bản dịch của chúng tôi tỏ ra bất công đối với ông hơn đối với những bậc thầy hài cú khác. Phần lớn hoan lạc tiếp thu từ thơ Shiki đều tùy thuộc vào bút pháp sắc sảo như hình chạm chìm của ông mà, trên thực tế, bản dịch không thể giữ lại. Thêm vào tác phẩm của Shiki được trích dẫn dưới đây, là trên dưới mười hài cú của các nhà thơ cùng thời hoặc môn đệ của ông. Thực ra, tác phẩm của họ thì xứng đáng để viết một tập sách riêng – nhưng đơn giản vì chúng tôi, trong khi đọc lung tung

...c thống, đã tình cờ gặp và ưa thích những hài cú

Ngày xuân
thôn ổ
không ai làm gì cả

Ngoái cổ ngó lại
người tình cờ gặp
đã bụi mù thất lạc

Rồi không một người biết
ai đã viết
bản xuân ca trác việt

Ngưng tụ sương
núi khuất lấp
sừng sững tháp

Trong bằng biệt quên
hoa trong bình chợt nở
một ngày mùa xuân

Trên hoang địa xuân
người đi làm gì
người trở lại làm chi

Đến thăm hoa đào nở
tiền mất trộm cả
một người nhà quê

Bão dông nguôi ngớt
cổ thụ nắng sót
tiếng ve sầu

Lấp ló trăng nội cỏ
nhiều dông gió

hototogisu

Chớp tỏ
rừng hở
nước lồ

Con nước mùa hạ
cây cầu bỏ không
ngựa lội qua sông

Chùa cổ trên núi
ngủ trưa ngáy pho pho
hototogisu

Tha ma
lúp xúp mộ
rậm rì cỏ dại

Một lần thêm
đời người
gió ngất trời mưa đêm

Người về hết
pháo hoa tắt
đêm trừ tịch

Sáng trưng miếu đền
vườn xa lánh
chim hoang ngủ qua đêm

Ma-ha Phật-đà
không chớp mắt
mưa đá dập

Như thể bóng người
hình nộm trăng suông
khôn xiết xót thương

Bay thấp trên đường ray
ũ chim hồng
dãi trăng khuya

Kỵ mã mười một người
không ngoảnh mặt
tuyết hắt tạt

Bản thượng
dưới tuyết đọng
róc rách ấn tượng

Lạnh lẽo trăng
bóng mộ chí
bóng thông

Ngớt trận tầm tã
trong một sát-na
hương táo gai

KYOSHI

Con rắn lẩn mất
trên cỏ còn ánh mắt
giận dữ nhìn tôi

KYOSHI

Hỏi gió
chiếc lá nào
rụng trước

SÒSEKI

Trời nắng chang chang
cây dù của nàng
chật vô cùng

SÒSEKI

Những cánh bướm tận tình
theo đuổi vành hoa tang
trên nắp áo quan

MEISETSU

Đêm trăng
người láng giềng
thổi sáo lạc âm

KÒYÒ

Không trời
không đất
rơi không cùng tuyết

HASHIN

Cho dù nát tan
cho dù nát tan
mặt nước vẫn trăng đang

CHÒSHÙ

Chịu trách nhiệm xuất bản :
LÊ HOÀNG
Biên tập :
PHẠM SỸ SÁU
Bìa :
CHÂN DUNG BASHÔ
(VIỆN BẢO TÀNG ITSUO - NHẬT)
Trình bày :
KÝ DỊCH
Sửa bản in :
NGUYỄN LỤC
Cá nhân liên doanh :
LÊ THIỆN DŨNG

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ
161B, Lý Chính Thắng, Q.3 TPHCM
ĐT : 8844289 – 8465596
E-mail: nxbtre@hcm.vnn.vn

In .500 cuốn, khổ 11x18 cm
tại xí nghiệp in Số 2 TPHCM
Số đăng ký KHXB 410/200
do Cục xuất bản cấp ngày 19.5.1999
Giấy trích ngang KHXB số 204/2000
In xong và nộp lưu chiểu tháng 3 năm 2000.

Sự ngắn gọn và tính chất đơn giản biểu kiến của mười- bảy- âm- tiết đã góp phần cho hài cú trở nên phổ biến ở Nhật và có ảnh hưởng đang lớn lên đối với thơ phương Tây.

Hài cú trong tay những bậc thầy vĩ đại là một hình thức nghệ thuật đòi hỏi nhiều công phu, yêu cầu tuân thủ các tiêu chuẩn mỹ học nghiêm ngặt về tính cụ thể, tính khách quan và tính gợi ý. Chính những phẩm chất ấy đã hấp dẫn những người viết phương Tây như William Butler Yeats và Ezra Pound ...

Một hài cú lớn không chỉ nhất thiết phải sáng ngời, nhưng còn có sức ám thị phong phú đối với người đọc nào để tâm. HÀI CÚ NHẬP MÔN là một tập tuyển cũng có khả năng gợi ý cao. Và, như giáo sư I.A.Richards phát biểu, sách vẫn được ông "sử dụng đi sử dụng lại ở cả hai trường đại học Cambridge và Harvard."

TẬP TUYỂN THƠ VÀ CÁC NHÀ THƠ TỪ BASHÒ ĐẾN SHIKI